

МУЗИКА МАСАМ

7

дети тво "Род. Не сел

З М І С Т

— Центральний штаб художнього обслуговування масових кампаній	1	Стор.
— За пролетарські шляхи музики.— <i>М. Скрипник</i>	3	
ВКАЗІВКИ. ПОРАДИ Й ДОВІДКИ		
— В допомогу диригентів-початківцю (як провадити репетиції).— <i>Ф. Ешвайлер</i> (з німецької)	9	
— Організація й робота духових оркестр (Добір гуртківців і купівля інструментів).— <i>М. Чернятинський</i>	11	
— До організації Всеукраїнської Музичної Олімпіади	13	
— Листи НКО УСРР до правління Харківського клубу „Металіст“ та ПУУВО	14	
— Показник музичного репертуару до кампанії ліквідації проривів	15	
Трибуна музика		
— Про масову пісню.— <i>Б. Шашкин</i>	17	
— Ще про „вулицьний“ стиль виконання народних пісень.— <i>В. Верховинець</i>	19	
— Відозва АРКУ до ВУТОРМ'у й АМПУ	20	
МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ		
— Нотна грамота для самонавчання (інтервали).— <i>Л. Лісовський</i>	21	
З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ		
— Наша подорож до 99-ті.— <i>Н. Шаравський, П. Толстиков, К. Данькевич, В. Сماعيل, М. Радзівський</i>	31	
— Музична робота в 99 стр. дивізії.— <i>Л. Омельчук</i>	33	
— ВУТОРМ та роб. т-во „Музика Мас“ склали союзоду з 14 радіо-батальйоном УВО.— <i>Нев-мор</i>	35	
— „День музики“ та музична виставка в Мелітополі	36	
— 29-та та 30-та подорожі „Думки“.— <i>О. Т.</i>	38	
— Річниця Житомирської симфонічної оркестри.— <i>С. Хруленко</i>	39	
— Нове в роботі музпрофшкіл.— <i>В. А.</i>	40	
— Український державний квартет ім. Вільяма в Ленінграді.— <i>Андрій Пріи</i>	41	
— 7 років роботи хору Гадяцького медтехнікуму.— <i>Дієз</i>	42	
— На місяця	43	
БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ		
— В. Костенко. Практичний підручник елемент. теорії.— <i>А.</i>	44	
— А. Янышинов. Техника смичка.— <i>В. Дикий</i>	44	
— Влдимиров. Руководство по инструмен. для дух. оркестров.— <i>Б. К.</i>	45	
— „Бібліотека духового оркестра“ ДЗУ.— <i>Б. Кожевніков</i>	45	
— Нові сольоспіви КМПУ.— <i>М. Тиц</i>	46	
— Нові хорові твори КМПУ.— <i>М. Тиц</i>	47	
— Музичні видання Т-ва „Музика Масам“.— <i>В. К.</i>	47	
ДОДАТКИ: Музичні твори: 1. „Урожайний марш“ (міш. хор) <i>Л. Лісовського</i> , 2. „На току“ (до „Свята врожаю“, міш. хор)— <i>П. Батюка</i> , 3. „За врожай“ (пісня на двоголосний хор)— <i>М. Коляди</i> , 4. „Всі на прорив“ (для 1-2 голосів або 2-гол. хору з фортеп.)— <i>М. Тиц</i> , 5. „Розправа (для низьк. голосу з фортеп.)— <i>М. Верікієвського</i> , 6. „На барикади“ (міш. хор)— <i>В. Сماعيلіна</i> . — Короткий словничок-гласує муз. термінів (продовження: слова на букви „І“ „К“ „Л“)— <i>Ю. Ткаченко</i>	1 ^а 23—28	

Додаток

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ ВИДАЄ В 1930 р. „СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“ В 1930 р.

Журнал-місячник художньої роботи на селі Упр. Мистецтв НКО
Умови передплати: на рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 50 коп.,
на 3 міс.—80 коп., на місяць 30 коп.

„МОЛОДНЯК“

Літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМ^У
Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп.,
на місяць—40 коп.

„МУЗИКА — МАСАМ“

Місячник масової музичної роботи, орган Упр. Мистецтв НКО, к-в ВУРПС'у, ЦК ЛКСМ^У
та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)
Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп., на 3 міс.—85 коп.,
на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходить у видавництві „Радянське Село“, можна здавати



Щотижневий масової музичної роботи — орган Сектора Мистецтва НКО, Культ.-освіт. сектора ВУРС'у, ЦК ЛКСМУ та Всюкр. Т-ва Револ. Музик (ВУТОРМ).

№ 7—8 (25)

ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

1930 р.

ЦЕНТРАЛЬНИЙ ШТАБ ХУДОЖНЬОГО ОБСЛУГОВАННЯ МАСОВИХ КАМПАНІЙ

XVI з'їзд партії став справжнім новим Дніпрельстаном, що потужною енергією зрушив всю країну працюючих на виконання нових велетенських завдань будівництва. Відозва ЦК партії, як велетенський турбогенератор, хитнула мільйони пролетаріату та працюючого селянства до нового нечуваного зрушення за виконання промфінплян, на боротьбу найширшим розгорнутим фронтом, новими незаними догі темпами.

Виробничий ентузіазм мільйонів працюючих у боротьбі за промфінплян поставив перед мистецтвом нові завдання, вимагає і від робітників мистецтва нових методів, нових форм роботи, нових темпів. Уся маса митців усіх галузів та форм мистецтва повинна стати одним з найпереводіших загонів боротьби.

Мистецтво повинно стати на боротьбу за промфінплян.

Усе професійне, самодіяльне масове та шкільне мистецтво, всі сотні тисяч його робітників повинні мобілізувати себе на цю боротьбу, стати в загальні лави будівників і всіма впливовими засобами мистецтва допомагати загальній боротьбі, вести перед, збуджувати, активізувати, підтримувати захоплення будівників, організовувати їхню свідомість.

Всі — до активності, геть аполітичності! Аполітичність мистецтва — це буржуазну двурішницю, лицемірну машкару — треба остаточно зірвати й викинути на буржуазний смітник.

Мистецтво — активна, політично рушійна сила. Свідомість цього вимагає викинути з мистецьких лав усе класово вороже, аполітичне, всіх байдужих мідан, що гальмують потрібні темпи, що засмічують класовий фронт боротьби, затушковують класовий її зміст.

Уперше так близько сплелися завдання соціально-економічної перебудови з мистецькою роботою.

Життя поставило робітників мистецтва віч на віч з робітниками індустрії, сільського господарства. Будівництво Дніпрельстану й Тракторбуду, прориви в Донбасі, на транспорті, на заводах, переплання сільського господарства, колективізація та знищення куркуля як класи заведення нових культур на Україні, як бавовна, соя, кенаф, — скрізь митцям є конкретна робота, скрізь митці повинні стати в передові лави.

Але тут потрібне єдине настановлення, єдиний план роботи, чітке активне керівництво.

Щоб розпочати роботу новими ударними методами, скупити та поєднати всі сили на роботу за єдиним планом, життя висунуло потребу нової бойової форми керівництва. Така нова форма організації є „Центральний Штаб художнього обслуговування масових кампаній“ при НКО. До складу Штабу входять всі організації, що провадять масові кампанії зв'язані з їхніми завданнями, а також всі творчі організації письменників, артистів, композиторів та художників.

Центральний Штаб у своїй роботі здійснює безпосереднє керівництво всіма практичними художньо-масовими заходами, що зв'язані з кампаніями: розробка репертуарних та методичних матеріалів, посилка на місця художньо-інструктивних і театральних естрадних бригад, самодіяльних гуртків, професійних театрів, бригад учбових закладів та шкіл, використання кіна та радіа, підпорядкування задачам роботи сельтеатрів, гуртків у будинках колективіста, сельбудах. Центральний Штаб виробив такий план роботи кампаній на ударний квартал до IІ 1931 р.

А. Кампанії календарні

1. „Свято врожаю“ та „День колективізації“ (15-25/X), 2. Уборка врожаю—техкультури (жовтень м.с.), 3. Осіння засівна кампанія (жовтень м-ць), 4. Жовтень свята (7/XI), 5. Перекоп (10/XI), 6. 1903 рік (грудень), 7. Антирелігійна (грудень), 8. Перевибори сільрад (грудень).

Б. Кампанії, що провадяться протягом усього кварталу

1. Хлібозаготівлі, 2. Промфінплян, 3. Популяризація рішень XVI партз'їзду, 4. Лікнеп, політехнізація шкіл, загальне навчання, 5. Фінкампанії: паї, позики, страхові внески, повернення кредитів, сільгосподаток, самоподаткування, 6. ТСО-Авіахем (дирижабль), 7. Колугода, 8. Народне здоров'я: а) пропаганда постанови ЦК про роботу Наркомздоров'я в реконструктивний період, б) Жовтень та охорона здоров'я: в) черевний тиф, дифтерія, 9. Весняна засівкампанія (підготовка), 10. Організація нової могутньої хвилі колективізації, 11. Культпідхід на Донбас за постановою ЦК КП(б)У від 2/X 1930 р.

Цей план необхідно довести до кожного району, до кожної мистецької організації, до колгоспу, села, кожного художнього гуртка, до кожного члена останнього. Його треба виконувати за комплексною системою. Основні моменти масових виступів: популяризація рішень XVI партз'їзду та головні кампанії—хлібозаготівля, сімба та боротьба з проривами. Усі інші кампанії все це переплітають та доповнюють, так своїм змістом, як і організаційними заходами.

На всі ці кампанії Центральний Штаб організує видання та посилку на місця допоміжних матеріалів інструктивно-методичних і художніх театральних естрадних матеріалів, нот, плакатів.

Виконання плану, як і вся робота Центрального Штабу, може розгортатись тільки на основі масової самодіяльності та найактивнішої підтримки найширшої маси низових робітників. А тому завдання всіх музично-творчих організацій та окремих творців активізувати свою творчість і плянувати її за загальними планами Центрального та місцевих штабів, сприяти роботі районних та міських штабів художнього обслуговування масових кампаній.

Активною участю в роботі штабів, масовою організацією бригад, інструкторів, участю в культпоходах, святах, боротьбою на проривах—в копальнях, шахтах, заводах, в цеху, в робочій Ідальні, в колгоспі, на полі, на буряках—музичне мистецтво дасть нову пісню, нову музику для боротьби на фронті велетського будівництва соціалістичної індустрії та нового життя, музичне мистецтво активізує мільйони будівників і кликатиме її до нової активності та перемоги звільненого пролетаріату, як колись кликало в революційні та військові бої, створюючи немирущі гімни революції та боротьби поневолених.

МИКОЛА СКРИПНИК

ЗА ПРОЛЕТАРСЬКІ ШЛЯХИ МУЗИКИ¹⁾

Відкриваючи пресній пленум Ц. П. ВУТОРМ'у, голова пленуму тов. Альшугер сказав, що цей пленум мусить бути історичним. Я гадав, що дійсно на нашому музичному терені чиняться такі події, що гідні назви історичних.

Зараз ми маємо на Україні три всеукраїнські музичні організації ВУТОРМ, АРКУ та АНМУ, — організації з різними настановами, що починають досить гостру боротьбу собою боротьбу. Боротьба лише починається, вона охоплює все нові галузі, все нові питання, переходить від одного питання до другого а все більшим заохоченням. Тому треба усвідомити собі, які питання, які лінії цієї боротьби і які її перспективи? Іншими словами, перед нами поставило питання про перспективу нашого музичного процесу, про його різницю, про його завдання і зв'язок з цілющим українським культурним процесом, як верховної складової частини соціалістичної перебудови країни, що аж її проводимо.

Я маю нагоду бути присутнім підчас народження ВУТОРМ'у, бачу, в 1938 році на II-му з'їзді Т-ва ім. Леонтовича²⁾, коли й було проведено про його реорганізацію. Тоді організація ВУТОРМ поставила собі завдання проводити на музичному терені загальну лінію пролетарської культури, поставила музику під ознаку пролетарської культури, служити музичною завданням пролетарської влади, вести творчу аудиторну роботу в соціалістичному напрямку.

Так у промові було тоді сказано, певні завдання було тоді поставлено.

А 1928 року восени в ВУТОРМ'у ставляється АРКУ, в 1929 році в АРКУ виходить група і організується АНМУ.

В чому причина?

На мою думку, причиною теперішніх суперечок, дебатів, розходжень на музичному терені в важких питаннях про нові завдання музичного процесу, організація ВУТОРМ'у 1928 р. була підсумком попередньої проведеної роботи: внутрішньої боротьби проведеної в Т-ві ім. Леонтовича й позбуття багатьох прикмет невластивих радянському мистецтву. Організація ВУТОРМ'у, на мою думку, означала перехід основних кадрів музик з позиції йонування в радянській ресубліці на позицію йонування для радянської ресубліки. Це був, клясовою мовою сказати б, перехід з позиції дрібно буржуазії, яка миялася в йонуванням радянської влади, хоча в нею не прикривалася, на позиції співпраці з радянською владою, на позиції пролетарської влади.

Я не хочу нагадувати плановому товариству всіх тих фактів і явищ, що бували в старі часи йонування Т-ва ім. Леонтовича. Провісительський характер осередків Т-ва на місцях, на мою думку, не підлягає сумніву. Як Одеська Філармонія була внарядом для ліберальної російської інтелігенції мобілізувати ової сили, користуючись музичним тереном, для впливу на трилітні маси Одещини, так на мою думку, дурки Т-ва ім. Леон-

товича на місцях були внарядом для певних дрібно-буржуазних українських націоналістичних груп.

З'їзд Т-ва ім. Леонтовича, реорганізація його у ВУТОРМ були важливим переломом в історичній перспективі, важливим фактом української радянської культури. Заснуванням ВУТОРМ'у підсумовано проведenu роботу, завершено пройдenu добу, Але життя ставило нові питання. Залатаними вдовами йшло вперед економічне життя, вставала нова доба життя нашого народу. Перелід від відбудового періоду до перебудового, реконструктивного періоду даються саме 1927-ми роком.

А завдання ВУТОРМ'у? А платформа ВУТОРМ'у? А його перші постанови?

Вона і була підсумком попередньої доби, вони характеризували завдання, лінії, напрямки що ними йшла музична українська культура в попередню історичну рбу розвитку нашого народу, в добу відбудову, коли ми відбудовували своє господарство, поруйноване в імперіалістичній і громадянській війні.

З того часу відбувається величезні процеси в цілому житті нашого народу. Кули б ми оком не кинули, всиди відбуваються ці величезні процеси. Проходить зміна настанов у всіх галузях життя, у всіх галузях культури. Цілий український культурний процес набуває нового значення, нового змісту, нового обсягу. Пересуваються всі нашого життя, і кожна дитина у нас на інших полюс. На арену життя підходять нові сили, які і складають основу нового українського культурного процесу.

Питання кадрів поставлено перебудовою добою у всіх широтах. Для України в цю п'ятирічку це означає—1.000.000 нових робітників. Це означає—близько 100.000 нових інженерів, фахівців різних галузей роботи, це означає нові десятки тисяч, а говорять кругло 100.000 робітників освітнього терену, це говорять про нові кадри машинізованого сільського господарства, де потрібні теж нові кадри робітників спеціалістів.

Ідуть на старі реконструйовані й на нові будовані заводи сотні тисяч і мільйони нових робітників. Безробітні все починається розвиток індустрії. Приходять нові сотні тисяч і мільйони нових пролетарів з села. Вони придуть в міста на фабрики й заводи, принесуть з собою українську мову, українську вісність, принесуть свою психологію. Вони складуть нові кадри, вони складатимуть новий попит, нового споживача всіх культурних цінностей. Тут нова база цілого українського культурного національного процесу. Ми знаходимося у великій добі зміни класового й соціального підґрунтя всіх культурно-національних процесів. Кінчається перевалювання стан попередніх чинників українського культурного процесу. Кінчається епоха літературної й театральської в сфері культури. Старі наші українські кадри—це адебицького люди, що виховані з класів середньої й почасті дрібно буржуазії. Нині кінчається монополія старого інтелігенції. Нині підходять нові сили, перебудовується український процес, виростає в сякото разів роля й значення праці інженерів, музик, театраль-

¹⁾ Промова на III пленумі ЦП ВУТОРМ'у в Києві 15-У 1930 р. Подается у дещо скороченому вигляді.

²⁾ 26—28 лютого 1938 року у Харкові.

вого робітника—воіс чинників пролетарської культури, та тепер суть українського національного процесу не в кооперації, літературі, театрі, музиці тощо, а в фабриках, в заводі, в колективі. Тепер Дніпроїстан визначає суть і шляхи української культури незрівняно більше, ніж до того театр чи література, бо в нас і література і музика нині мають свою базу Дніпроїстан, колгоспи, нові фабрики й заводи, нові мільйони пролетарської класи і бідняцько-середняцького селянства.

Величезні процеси проходять, проходять реконструкція українського національного питання, зміна його суті, взаємна перестановка всіх складових частин, всіх чинників українського культурного процесу. Потрібна переоцінка всіх цінностей, потрібна нова орієнтація сил, треба виявити місце, значення, напрямки і нові завдання для кожної галузі культурного процесу за доби соціалістичної реконструкції нашої країни. Тут є причина всього того, що діється на музичному терені. Повстане окреме питання про шляхи, завдання й напрямки українського музичного процесу за реконструктивної доби, повстане нове, нез'ясоване, непізнане, незаналежане ще завдання, де треба шукати, де треба виходити, де треба для цього працювати. От на цьому самому, на базі цього і з причини цього виникають ті суперечки, ті розходження, та боротьба. Український музичний фронт, робітники музики, зараз вирішують для себе ці великі питання, виявляють собі те, які саме завдання має й мусять мати український музичний процес в реконструктивну добу.

Тепер мало сказати, що ми хочемо працювати в непосередньому зв'язку з будувальним українською культури національною формою й матеріалом і пролетарської душою, що ми хочемо сагнати соціалізм, що хочемо музичну роботу поставити під ознаку пролетарської класи. Цього мало! Це—продлений шабелі історичного розвитку. Тепер треба увести собі, як само, чим саме, якими шляхами виконувати ті завдання, що нам оповіст новий період нашого цілого культурного й господарського розвитку. І коли це питання дойти своєчасно для терену літературного, коли це питання склалася в теоретичній галузі екологічної і історичної науки тощо,—а воно скрізь стоїть,—коли це питання є складне для образотворчого мистецтва, то тим складніше це питання для тої галузі культури, що її можна було б назвати альфавітом культури—для музики.

Чи питання вже розрішено? Чи виявлені й озвучені шляхи, чи виявлені завдання? На мою думку, ні, на мою думку, робота лише починається, лише починають замислювати шляхи. Головні питання ще не розрішені жодною організацією, ні ВУТОР'ом, ні АРКУ, ні АМПУ. Треба ще й усвідомити собі свої завдання у сучасну реконструктивну добу.

Візьмемо який-будь терен музичної культури, щоб побачити, як стоїть питання.

Першим найважливішим питанням стоять питання про минулину, про нові музичні завдання, про популітику.

Питання мандування зараз стоїть у всю широчину. Життя розвивається дуже динамічно, дуже швидко, протиріч, дуже легучче старе і випливає себе в нових формах. Питання про минулину стоїть перед нами подвійно: про класичну музику світову та про стару україн-

ську музику. Я нагадував вам слова тов. Блакитного в 1924 року. Він серйозно і глибоко вивчаюча постанови тоді робітників музичного терену й робітників Т-ва ім. Леонтовича—в етнографію музичному, у звуковому націоналізмі: етнографічного галузку, у невідірваності від церковного характеру й змісту музики й уможовляв на початки перелому, що тоді почали визначатися. Чи перебіраю ж ці хвилю, чи розірвали ми з цим минулим, чи ні? Я гадаю, що краще навести приклад. Укажу лише на один з недавніх творів (показати можна не мое завдання): хороші революційні слова про переорганізацію колективного поле супроводити музика, яка тримає нагаду церковний спів; пісня про соціально-економічну реконструкцію села, а спів відбиває стару церковну гармонію. Візьмемо інший приклад—збірку єврейських пісень, що недавно вийшла і на яку було вміщено редакцію в газеті «Комуніст». Ці пісні, теж саме відбивають релігійні мотиви. Немодально вийшла брошураю збірка «Комуністські заспів», знов такі серед тих пісень такі, що відбивають спів церковний.

Ми знаємо, що «Марсельеза»—тієї революційної буржуазії XVIII віку—мала революційні слова, а мотив взятий з церковної ораторії. Така «мімікрія» музичних мотивів буває. Кожна класа, що піднімається до життя, бере музично майно й свого попередника й часто-густо використовує його для себе.

Так оту «Марсельезу» й було складено на мотив церковний, та перероблено і цілковито из новий темп і настрій. Та ніяк не можна, на мою думку, аніжати, що основна лінія музики за доби соціалістичної реконструкції в приспосованні старих церковних співів. Очевидно, тут вно нове, молоде вливається в старі міхи й тим самим утворюється невідірваність.

Візьмемо другу проблему, поставлену тов. Блакитним,—про етнографію у музиці. Чи визнаємо ми етнографію націоналістичного галузку? Чи розв'язано питання про революційність у музиці? Досить поширене в отаке розуміння революційності музики: «коли музика написана на революційні слова, то вона революційна, а навпаки, коли написана на контр-революційні слова, то контр-революційна, а де нема явно контр-революційних і нема революційних слів, є нейтральність». (Мені передавали, що одна наша досить висока інституція—наш Вищий Музичний Комітет будів то провадив таку класифікацію. Я цього, правда, не перевіряю).

Ну, хіба можна, товариство, визнати за скільки небудь правильною, за скільки-небудь обгрунтовану таку класифікацію? Ні, це можна, бо це значить визначати музику лише словами, на які й вказувало. Це значить відірвати внутрішній сенс у самій музиці, коли вказати, що музика є лише елюстрація до слів. Це значить відірватися від визнання того, що в самій музиці може бути революційність, що сама музика, може йти різними шляхами.

Я вказав, що правильно поставити протилежного механічного зв'язання до розуміння революційного музичного мистецтва.

Але дозвольте, товариші, далі поставити друге питання—про саму революційність у музиці. От

?) Мімікрія—заставити деяких творців та комах змінити з метою захисту себе своє оформлення чи форму на подібні до оточення.

АМПУ зараз виступає, пам'ятати, що напружені революційності та зміст її можуть бути різні, бо в певному сенсі, а певному обсязі революційний, наприклад, і дрібний буржуаз, коли він емпірично з пролетаріатом.

Якими питаннями він треба? Чи можна обмежитися лише завданням—створити музику революційну?

Зрозуміло, ні! Треба поставити питання про те, щоб відняти те своє, що мусить мати музика для сучасної реконструктивної доби, що її споріднене з реконструктивною добою, знати в музиці те, в чому виляються сучасні величезні історичні процеси нашого народу.

Питання про класовість музики поставити можна і треба. А це значить—поставити питання про оцінку даної музичної минуштини не лише на основі її етнографізму, чи багатства до речей, а в зв'язку з революційністю її класового змісту. Це означає заглибитися в процеси і в сутність реконструктивної доби.

Коли брати питання про класичну музику, то немовби ніхто обійтися без аналогії, аналогії до аналогії творчості; він відомий менше всьому. В одному з інститутів Харкова в день роковин смерті Левина один зі студентів заграв «Жабуний марш» Шопена. Проректор виступив із заявою, в якій висловився перед публікою за те, що було припущено в інституті в роковини похорону Левина виконати «жабуний марш» чужої. Але товариш, а був присутній на похороні Левина, і тоді у білій куртці Вулицю Союзу ірані так: «Жабуний марш» Шопена.

Декого хочо провести палу переоцінку цінностей, щоб за ознакою завантаження розв'язати всіх музичних класів і вивести лише деяких з них, як от Беттгове, та Мусоргського. Наприклад, декларація НМПУ говорить, що в старій творчості для сучасного сприйняття набагато більше творчість епохи революційної доби буржуазії, яка відповідала революційним почуттям і завданням сучасної революційної класи—пролетаріату.

Чи можна погодитися з цим? Нім. Проти таких спрощувальних поглядів, на мою думку, треба вести одчайдушну запеклу боротьбу.

Класова оцінка музичного твору хоча потрібна. Треба розуміти класове підруччя кожного з членів різних історичних напрямків музики як до Беттгове, італійської музики, Вагнера і т. інш. Але це лише перший крок. Поцінити музику класово, вивести класові історичні коріння її—це лише передіти свою історичну оцінку, але далі це залишається невирішеним завданням, що його не ставить собі наприклад АМПУ: як же що спадщину, що історично належала буржуазії, поміщикам, дрібній буржуазії—на нашим класам, нам анкористам. Це завдання здійснюється в повній мірі в силі, тільки б ми не впливали історичне класове підруччя, що на цьому базовано було виникнення чи розв'язання тої чи іншої музичної школи. За того, що музикант XVIII віку був музикантом поміщицької тоді класи поміщицько-феодалів, для нас величезне лише одне—історичне положення, але нам треба знайти методу їх використання. Проте, відповіді на питання про методи використання старих музичних досягнень не дають нам і ті, хто зараз виступає—і президенти виступає—завдання класової оцінки старих музик. Їх треба вивчити, їх треба аналізувати, бо інакше може статися так, що буде не використання шматку духовної спадщини буржуазії, а захоплення нас

у полон ідейних впливів буржуазії. Нам треба не відволікатися від проблеми простою класовою оцінкою класового походження, класових коріння тої чи іншої музичної школи, а шукати й віднайти, як нам організувати роботу так, щоб усе було використано нами в повній мірі для революції.

Так само, як відносно класовості, взагалі стоїть питання і щодо буржуазних впливів і щодо народної музики. Невірним і несправедливим є протиставлення, а одного боку музичної народної творчості, а з другого боку музичної творчості різних панівних класів—феодалів, поміщиків і буржуазії. Протетарська класи не є селянською класою, вона має свої окремі риси, окрему психологію, свої класові шляхи, що її ми веде та собою всю історичну еволюцію. Дорівнювати протетарську музичну народному мистецтву попереймих класів, це означає відірвати музичну селянську творчість від психології селянина, а ми прикидаємо протетарську, а не протетарську дари. На народно музичну, на народно творчість ми так само дивимося, як на історичну спадщину, що її треба взяти пролетаріатом і використати.

Але, на мою думку, яке б величезне місце не займало питання про музичну спадщину, про класику, про минушнину, в сучасних збавках і в сучасних різних організаціях та осіб, на мою думку, це в ліпше авангардні бої. Сір не в цьому, не цією лінійкою він ліде. Оперечки відуть, валоне, про сучасну музику, про музику сучасних капіталістичних країн і про нашу музику, яка властива і повинна бути спорідненою внагому загальному процесові.

Коли виникає питання про постановку у нас опери Вагнера «Куралло», а мушу зазначити це,—від наших музичних кіл доведено, тоді зустріти досить гострий опір. Це «мелодія давньої минарних днів, предання старим клубом», а в історичному дослідженні можна бути бестороннім і одержимим. Доведено годі аналитувати Харківську оперу, примістити її, щоб вона поставила оперу «Куралло», і досить тільки з великим опором її поставити. Одні казали, що ця музика не властива сучасній добі, що вона побудована на «лілі» «белізавто», в ладних виштовхує протетарських сучасній добі а тимчасовими протетарськими, які відбиваються в музичній іншій темпах, іншими загостреними звучаннями, тембровими сполученнями тощо. Однак, публіка на оперу «Куралло» прийшла, хоча в сучасною знанні вік неможливо. Сучасні композитори такої опери, такої музики певною не пишуть. Темпи життя стали інші і палітра музичних фарб тепер значно ширша. Ладний, спокійний, індивідуально поставлений процес селянського, сільського життя і загострення, загострення-протетарський, який темпам процес життя пролетаріату відноситься між собою. Той процес сільського життя і знаходить відбиток у спокійних звучаннях і темпах селянської пісні. Але протетаріат розуміє, який розуміє і відтворює ці селянські темпи. Протетаріат повинен бути різномісним, щоб розуміти селянське життя і селянське почування від того, щоб зміти селянство вести великими шляхами соціалістичної перебудови.

В музиці можна помітити такі шляхи. З одного боку шлях консонансів, лагідних темпів, шлях звукосприймання, властивий т. зв. класичній музиці, базований на докапіталістичній епохі, на її темпах. Сучасна музика вживає

й дисонанс, що являють собою вираз, на мою думку, внутрішніх соціальних протиріч і різноманітне деструктує ладову побудову (автономність), що є, на мою думку, вираз анархістичного стану капіталістичного світу.

Джаз-банд, музика джазів, музика передової людини, став музикою сучасного капіталістичного світу. Я кажу не про самі мелодії, не про специфічні риси складу джазової оркестри, — а кажу про цілий музичний настрій джаз-бандівського табору, — про фоновий, про стиль музичної творчості цих джаз-бандів. Це є розірвані конвульсії, до якої не зв'язана між собою, є внутрішньо протиріччя, яке підпорядковано лише одному завданню — виявленню індивідуальності даної людини, а поряд — і задоволення, здебільшого, хоробливої еротки. Також є ситуація капіталістичного світу: маршова охоча до її позитиву та її агітаційної операційної взаємодії, користуючись цим суперечливим, виявляє себе музичною лозою. Джаз-банд, на мою думку, являє собою музичну суть сучасного анархістичного капіталістичного світу. Сирітча не в суперечностях, суперечності властиві цілому класовому суспільству, саме пролетарська класова реальність про суперечність і світомо не тільки класової боротьби. Але справа йде про внутрішню суцільність музичної творчості. Сирітча в тому, що музичний твір відображає процес життя всієї його атмосфери і протиріччя. Це оприлюднює певну внутрішню — не окрему — суцільність музичного ладу, а суцільність, яка є суперечливостю. Іноді дозволяю критикувати цю суцільність. Музичний твір мусить її виявляти і давати певний вираз об'єктивності внутрішньої протиріччя.

Коли ж ми візьмемо музику капіталістичного світу, то там ми знайдемо парю усіх соціальних рис, властивих авархічному капіталістичному світу, його — розірваність, необхідність внутрішніх протиріч. Звук-шум набуває в музиці значення самотеті, творчі процеси відбиваються в музиці однобоко не як емоційно-звукова суцільність, а лише як звуково-шумові сполучення (фотографічність).

Такі, на мою думку, риси сучасної музики капіталістичного світу.

Ми свої шляхи визначимо передовсім тим, що вони не можуть бути шляхами інших класів, інших епох, інших соціальних основ. Передовсім невідати повинна бути.

Постановимо собі питання, що у нас діється на музичному терені? На мою думку, у нас є і риси докапіталістичної музики, і риси властиві музичній капіталістичної світу.

Візьмемо хоча б такий випадок як передача в музиці відображення творчих виробничих процесів. Наша музика хоче йти шляхами революційним, класовим, хоче виявити творчі сучасні процеси і бере зазор. Це могода не нова. Візьмемо, наприклад, стару «Кунгу в лісі». Але можна по різному відійти до виявлення творчих виробничих процесів: брати виявлення, висвітлення творчих процесів у звуках або взяти з цих виробничих процесів лише шумовий бік. Оце, останній шлях — не наш. Я мушу сказати, що, наприклад, Мейтуса в єдиній частині свого твору ¹⁾ бере лише шумові риси і тому, мені здається, збочує на виявлення тільки шумового бо-

ку виробничого процесу відірваного від цілокупності процесу. Одна шум виробничого процесу ніяк не виявляє ще його суті, — це лише одна ознака виробничого процесу. Виробничий процес виявляє себе не лише шумом і звуком, а й специфічним ритмом і настроєм. Уловити звук, передати настрій і внутрішню характеристику виробничого процесу — це трошки більше, ніж шумом зфотографувати виробничий процес. Я не кажу про весь твір Мейтуса, бо, на мою думку, він у цілому йде в нашому рітмі, але певні збочення, певні риси цього у нього є.

Товариство, в літературі ми пережили час, коли письменники, відійшовши від старого етнографізму й хуторництва, стали на роздоріжжі і деякі з них потрапили на певні «червоноградські» шляхи, що вели від радянської культури, від класово-пролетарських шляхів в бік буржуазної і фашизму.

Ми мали в театральному мистецтві те саме. Відійшовши від старого етнографізму і побутованія, деякі особи й делі організації стали під сарказом збочення на виявлення в театральному мистецтві ханьовистості — шумівистості, не наших, настроїв. Такі риси є й в образотворчому мистецтві.

Я констатую можливість цього й на терені музичному. Не в словах тут справа, а в самій музичній суті. Для музики слова — лише матеріал, лише одна із способів виразу музичної суті. Музичний твір треба поцінювати передовсім за його музичною, а не словесною суттю.

А які наші завдання і в тому вони мусить мати?

Я цього вам не можу сказати. Я сам не музикант, не критик музичний, не теоретик музичний. Я лише можу сказати вам, що ці завдання стоять перед нами, як різко ж можу сказати вам, яким у сучасній мент, на мою думку, це може бути наше класове мистецтво.

Основне завдання нашої музичної творчості повинно полягати в піднятті творчої спроможності, життєздатності, безсодатності і працездатності пролетаріату, проти звукового підходу до завдань музичної творчості, що звукує її лише до вузко — виробничих завдань, проти залишків «протектулізму», «урезуїзму», які ведуть до відірвання від усієї опадщини попереднього розвитку людства і до користування лише тим, що виробить сам робітник, сам пролетар. Боротьба проти збочення на бік культури й музики, властиві суттю капіталістичній епосі, анархічної, внутрішньо протирічливої, розбещеної, деморалізованої, і боротьба за те, щоб віднайти форми, шляхи й методи виявлення музикою, музичними засобами суті та властивостей сучасного великого творчого процесу. Не можна звукувати цих завдань, які стоять перед пролетаріатом. Пролетаріат завоює собі весь світ, всі форми життя, а звукування пролетарської культури, обмеження її — це є вихолощування пролетарської творчості, це є обмеження його творчої спроможності, його працездатності, життєздатності й безсодатності.

Зараз це питання стоїть гостро. На 2 роки відстал музична суспільність од поточних завдань. Запівання сталося, але це не лише в музичній діяльності. Взагалі культурний терен, як і освітній терен, зараз повністю являє себе, як функцію основних творчих господарчих процесів, що від-

¹⁾ Співа «На Демпратстві» (1929 р.).

буваються в країні. Лише тепер, наприкінці другого року нашої перебудовчої п'ятирічки, проводимо ми і реконструкцію культурних процесів.

Лише прискореними темпами ми зможемо провести цю велику роботу, яка стоїть перед нами на музичному фронті. І саме наслідком цього відставання і є велика потреба прискорити темпи, і в цьому — причина цієї гострої боротьби, що точиться тепер. Загострення питань про неklasову музику, про контр-революційну музику тощо, які тепер зустрічаються, на мою думку, будуть ще раз зустрічатися ще більше.

Децю торішню питання про попутників. Мені 3-4 дні тому довелося говорити про цю проблему в своїй промові на з'їзді письменників «Ілуст». Я дозволю собі повторити те саме і тут, оскільки це можна пристосувати до музичного терену. Проблема попутника змінила своє значення, свій сенс, стала іншою.

Серед попутників були і Слабченко і Пачечко і; вони були у ВУТОРМ⁴, вони вели свою роботу і використовували ВУТОРМ так само для своїх завдань, як Бфремов використовував ВУАН, як Дурдунівський використовував товариство педагогів, як Іваніда і Дога використовували нашу Неркомосівську комісію підручників та Упрсоцшів для підняття своїх підручників.

Нам вистає потреба поставити питання про те, що вони йшли певними шляхами до певних завдань, а ми з вами, виходячи зі своїх завдань, зі своїх пошувань, не зуміли нічого розпізнати. Як же це стаєлося? Значить мірило було недостатнє! Значить платформа була дахом, що під ним можна було вести і таку роботу, яку вели Слабченко і Пачечко і. Значить треба будинок перебудувати: декларувати платформу — наш будинок — треба так збудувати, щоб ті, з ким ми працюємо, не могли словесними заявами про свою згоду прикрити свій протилежний ворожнечий нам напрямок. Це цілковито відповіло завданням, що стоять перед нами.

На музичному терені так само, як і на терені технічних фахівців питання про лояльність стає тепер рубом. Лояльним тепер не можна бути, — замість праці в Радянській Республіці стоїть завдання — працювати для Радянської Республіки; замість праці з пролетаріатом — працювати для пролетаріату. Так міняються настановки, так міняються завдання і тому так міняється і розуміння попутника.

Тепер не можна миритися з поняттям попутника, як людини, що лояльно ставиться до радянської влади і згоджується працювати з пролетаріатом. Під таким дахом, під такою фірмою, за таким сертифікатом до нас прийшло багато контр-революційного чужого багн. На мою думку, треба так побудувати платформу, щоб попутник «попутник» не ставало лідируючим на ідеологічно ворожу нам контрбавду.

Але, товариші, треба ставити питання: кому попутник і в чому попутник. Про попутника сказано в резолюції ЦК ВКП(б) про літературу від 1925 року і у дальших резолюціях ЦК КП(б)У. Але ці резолюції писала комуністична партія для себе, вона говорила про попутників комуністичної партії, про попутників пролетарської класи, про попутників, сунутиків, сільників, співпрацівників творчого процесу соціалістичної

перебудови. Так, і лише так треба розуміти попутника. Попутник це не той, що співпрацює з неавто літературною, театральною чи музичною організацією. Тоді це попутник цієї організації, а ми говоримо про попутника класового. Не можна ніяк погодитися з тим, щоб будь-яка організація художня чи музична визначала, що ось вона є повноважний представник пролетарської класи на те, щоб творити в певній галузі творчості, а решта — або вороги, або, оскільки вони, не входячи в дану організацію, співпрацюють з нею, попутники. Це перекручене поняття «попутника». Це попутник даної організації, а ми говоримо про попутника великого процесу соціалістичної перебудови, творення і керування пролетаріатом. Попутники це ті, що прийшли з інших класів, не з пролетаріату й селянства, а переважно з дрібної та середньої буржуазії, а тепер перебудували свою роботу й хотять працювати з пролетаріатом, для пролетаріату, пролетарськими методами.

Дозвольте мені зазначити, що ті організації, які зараз існують і ведуть між собою змагання, своїми настановами хотять стати в річці соціалістичної перебудови нашої країни, хотять визначитися всіма ознаками, віднайти нові шляхи. Але, на мою думку, жодна з них ще не знайшла цих нових шляхів, — це старого є багато.

У нашому проекті декларації, що у його споглядні одержав, в цьому проекті ідеологічної платформи ВУТОРМ⁴ у багато чого немає — немає основних проблем про методу використання мистецтва, про ставлення до музичної суті кваліфікаційного світу, не поставлено питання про шукання нових шляхів художньої оцінки музичних творів за їх музичною суттю і класовою ознакою. Коли вжити декларацію АПМУ, я муну сказати, що там багато питань поставлено, але відповідей або немає, або схема заміняє собою аналіз. Бажаючи є, класові настанови є, але ж художнього, музичного виявлення ще немає. Про АРКУ я казав, що це організація, так би мовити, середня. Я гадав, що перед нами стоїть стільки завдань, що соціалістичне змагання 3-х музичних організацій нам не пошкодить, а що у деякого дух і пір'я полетять — ну, що ж — пожалуємо так по-людському і побажаємо, щоб у них теж кітти були гострі і щоб вони односторонньо в свої принципів творчі заставили. За це треба принципово боротися, боротися це більше художнім твором, показом, виставою, аніж словом.

Словесна передача, критичне оформлення, принципова аналіза художніх творів — киче потрібні. Іх у нас майже зовсім немає, марксистської музичної критики у нас те менше, аніж літературної й театральної. Але вважаю за основне, щоб доказ правильності позицій ішов не тільки критичним творчим словом, критичною класовою аналізою, а щоб ішов творчістю музичною, музичним словом, музичною суттю, переводячи показ і доказ тих течій, які є.

Поким же наші організації музично ще не оформились. Музичної різниці ще не виявлено. Вона заміщається, певні ознаки є. Це добре, цього треба бажати, бо тоді буде соціалістичне змагання різних художніх музичних шкіл.

Дозвольте мені кінчити двома побажаннями.

Перше — побажання немирності, принципів творчої немирності у визначенні шляхів і завдань музичної творчості в сучасну

⁴ Підсудні по процесу ОБУ.

реконструктивну добу, — без еклектизму в принципових настановках. Більше чіткості й ясності, більше класової непримиреності в принципових настановах щодо завдань і шляхів у сучасну реконструктивну добу.

Друге побачення: віднайти способи використання старої спадщини. Показав їх вояка. Український музичний процес, як самодія вільна частина творення українського культурного процесу в цілому, музичне відкриття, себе усвідомити. Він був у кожд час, як процес національний з відтінками етнографізму, а відтінками націоналістичними, але ця доба мала. Заснування ВУТОРМ у 1928 році підбило підсумки періоду боротьби з цими настановками. Це велика, проведена нами робота. Але треба себе ще усвідомити, щоб бути не лише музикантами взагалі, а творцями українського музичного пролетарського процесу. Взяти старі форми, переробити їх, взяти з музики класичної, української народної музики все те, що можна взяти для того, щоб тепер його новими формами й методами дати для ажитку нашій пролетарській класі — ось завдання. Супроти цього у нас, талановиті митці, є велика інерція.

І чому інерція? От, наприклад, 1925 р. на тому в'їзді, де заснував ВУТОРМ, говорили про konieczу потребу ввести наші українські національні інструменти до оркестри опери, до симфонії¹⁾. Згоджувались? Згоджувались! і зрозуміло, не вробили.

Я не знаю чому це може бути трембита в оркестрі? Чому може бути трембон, а не може бути трембіта. Чому не може бути кобзи? Кажуть, що вона глуха, не дає ніякого звуку. А чому ж у симфонічній оркестрі є десятки таких інструментів? А коли візьмемо кобзу конструкторів Німечка, то вона звуком, тоном досягне нападку арфу. Одне можна було писати? Але-ж не було інструменту. Консерватизм остільки козольєвська, що навіть сироби не було, щоб писати. Як мені передавали, дехто падав, що написати оперу з використанням таких інструментів, не значить закрити ця оперу вхід на сцену поза межами нашої України, і ві-хто не хоче стати в стан провінціального митця. Отже, український інструмент для дехто є ознакою провінціалізму замість того, щоб бути зас-

ком для використання властивостей української музики. Це лише арештад. Це лише один з прикладів, яких можна було б більше навести. Я вважаю, що наша стара музика може багато дати. Наші думки, наші ідеї можуть багато дати для культурного з сучасній музиці.

Це один бік справи.

А з іншого, що стоїть перед нами митці, це те, щоб відвести себе від старої просвітанської інерції й консерватизму, щоб не попасти в лапети музичної творчості, що властива сучасній добі капіталізму. Віднайти своє пролетарське, визначити в музичних творах, в музичній фантазії — новими темпами, новими звучаннями, новим настрем визначити те велике, творче, що відбувається на Україні. Тут і виробляється процес, тут і великі організаційні процеси, тут і нові методи почуття колективної творчості. Великий простір став перед митцем — музикантом в наші часи. Не тільки, несприятелі думки були до нього підхід дають творчу волю і простір митця. В одному змушувати, і тут ми неприхиснені в класових настановленнях, в класових шляхах. Хто хоче такого простору для себе, щоб йому було вільно протидіяти проти пролетарської диктатури, проти творення нової соціалістичної України, — тому у нас не місце, той для нас ворог, яким би він музичними засобами не прикривався. У нас його музичні твори звучать ворожо, не донашому, противно нам. Нам потрібна музична творчість, яка підносила б внутрішні творчі сили, життєздатність, творчездатність, творчі спроможності пролетарської класи, і тим, я думаю, можна міряти кожну музичну творчість. У цьому суть. Ми можемо й мусимо поціновувати музичний твір тим, щоб він виявляв творчу суть, щоб музичні твори відповідали великій різнобарвності сучасного творчого процесу, щоб вони давали одне — підсилення відчуття й почуття, посилення життя, посилення творчої спроможності пролетаріату. Саме цим, на мою думку, може музика зробити велику послугу, велику роботу в сучасну реконструктивну добу. У нашої великій роботі великі завдання потребують і великих зрушень на всіх культурних галузях. Від нас, планові товариші, робітники-митці, творці музичного життя, потребують велика творчість, творчість для великої доби, творчість, яка своїм розмахом, своєю внутрішньою силою єдності, просякненим, творчим засобами відповідала б великим завданням творчій великій творчій доби.

1) Дам. «Музика».

1) Дам. «Музика» — Масам. № 3—4 за 1928 р. стор. 5.

РЕДАКЦІЯ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА—МАСАМ“

З почин „Жінхорансу“ за керівництвом композитора В.Верховинця (днів. лист у „М.-М.“ № 5/6)

РОЗПОЧИНЯЄ ЗБІР КОШТІВ НА ЗБУДУВАННЯ АЕРОПЛАНА

„ЧЕРВОНІЙ МУЗИКА“

Редакція закликає всі музично-громадські організації, професійні оперні театри, музкомедії, оркестри, капелі, ансамблі, самодіяльні робітничі й селянські, шкільні, піонерські й комсомольські музично-хорові гуртки й окремих музикантів взяти на себе організацію цієї кампанії на місцях, своїми внесками (виторг з спеціальних, з цією метою концертів та вистав, відрахування з зарплатні, гонорарів тощо), показуючи приклад іншим.

Гроші надсилають на адресу: Харків, Пушкінська 24, Редакції журналу „Музика—Масам“, зазначаючи в переказі: В фонд будування аероплану „Червоний Музика“.

Списки внесків друкуватиметься в журналі „М.-М.“.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ ¹⁾

Одвідування співаком

Одним з завдань бюро чи старостату хорового гуртка та диригента є дослати найкращого одвідування гуртківцями співаком гуртка. Один з членів бюро чи староста гуртка повинен відзначати щоразу, хто є й кого немає на співанні. І подавати ці відомості диригентові та бюрові чи старостатів гуртка. Для цього найкраще завести певної форми контрольний аркуш або книгу. Цей контроль допоможе виправити хиби одвідування співаком і окупили працю, витрачену на реєстрацію одвідування.

Не приходиться на співанки можна тільки з поважних причин, як-от: захворювання, важливі родинні обставини, праця та нагальна подорож. Але сумнівний гуртківець навіть і тоді завжди знайде змогу повідомити про причини відсутності.

Коли співець серйозно занедужав, диригент та гурток повинні довідатися про стан здоров'я хворого товариша чи одвідати недужого. Така товариська увага й співчуття зміцнюють гурток.

Зовсім інакше треба ставитися до пропусків співаком через недбайливість чи байдужість. По першому пропускові диригентові треба спокійно висловити докір відсутньому. Якщо це не вплине на недбайливого і пропуск повториться, то диригент повинен зробити співакові попередження, указуючи головне на те, що відсутність гуртківця шкодить роботі всього гуртка. Суворіших заходів, скажімо, загрози виключити з гуртка, диригент не повинен вживати сам, але передавати справу до бюро чи загальних зборів гуртка або до адміністрації закладу, при якому існує гурток. Дехто з диригентів, роблячи це самостійно, викликали до себе нелюбів співаків.

Коли водночас немає кількох співаків і співак йде зле, диригент все ж не по-

винен тримати, — це цілком недоцільно: відсутні бо, яких не стосуватиметься, однаково лайки не почують, а присутніх вона даремно нервуватиме. При постійних пропусках співаком багатьма гуртківцями диригент повинен свідомо поставитися до стану гуртка і виявити причини його. Дуже прикро було б, коли б виявилось, що причина полягає в справдливій незадоволеності гуртка диригентом. Тоді диригент повинен подати заяву про залишення ним посади.

Початок співанки

Співанку треба розпочинати точно в призначений час. На жаль, запізнення в більшості гуртків є до такої міри звичайне явище, що можна допускати запізнення на «академічні» ²⁾ 15 хвилин.

Іноді і сам диригент буває неакуратний. Цілком зрозуміло, що тоді й співаки переймають цю погану звичку. Одного разу співаки відучили свого, хоч і улюбленого, диригента від такої прикрої звички, проте ніяк не ображаючи його: коли диригент спізнівся на півгодини, його зустріли демонстративним шаркотінням, як ознакою незадоволення. Затим, що це не допомогло, наступного разу, коли він приїшов, на зустріч йому линув гучний спів. Трошки незадоволений він спитав: «Мабуть ви вже обрали собі нового диригента?— Ні, відновили ті,— ми просто назвали співанку в призначений час». Диригент зрозумів натяк і на радість гуртківцям зробився дуже точним.

Частіше причина запізнення гуртківців полягає в затримці багатьох співаків. З такою несправністю диригент мусить рішуче боротися, головне подаючи добрий приклад.

¹⁾ Продовження.

²⁾ Ц.-т. офіційно-припустиму.

Диригент повинен з'являтися ще до призначеного часу і наказати бібліотекареві приготувати для співаки ноту. Бібліотекар передає диригентові партитуру і розкладає чи роздає окремі партії (поголосники). Тим часом пора починати співанку, і диригент зараз же починає працювати з уже присутніми співаками.

Якщо початок пропустило чимало співаків, і тому вони не простудіювали свою партію, диригент на відповідній місці спокійно зауважує: «Ми повторимо це місце ще раз, бо де-хто його ще не студіював». Совісних гуртківців це повинно примусити бути ретельнішими й справнішими. Коли ж це не впливає, то бюро гуртка мусить закликати їх точно виконувати свої обов'язки по гуртку і не завалювати праці останнього.

Розташування хору на співанці

Треба, щоб під час співанки хор давав єдине ціле звучання і ввесь був перед очима диригента. Отже, співаки повинні сидіти на стільцях чи лавах, розставлених півколом, не тісно, але й не далеко один від одного. У півколі сидить тільки диригент та обч або просто його (в центрі півкола) аккомпаніатор.

Коли диригент грає сам, то рояль треба ставити в центрі півкола і так, щоб диригент сидів за роялем обличчям до співаків, щоб усіх їх бачити. З цілісним це ускладняється, — тоді краще, щоб супроводив грою на ньому хтось інший.

Співаків розсаджувати треба так: на лівому крилі півкола — сопрани 1 (1-ші ряди) й тенори 1 (далішні ряди), а на правому крилі — альти II (1-ші ряди) й басы II (далішні ряди). Праворуч I-их сопран та I-их тенорів розміщується II-их сопран та II-их тенорів, а ліворуч II-их альтів та II-их басів — I-их альтів та I-их басів.

Кожен співець повинен мати в своїй партії певне визначене диригентом місце і не може міняти його з свого бажання. Цей захід обумовлюється потребою досягти найкращого звучання, полегшує диригентові стежити за співом окремих гуртківців та за спільним звучанням.

Розподіляючи місця, диригент мусить керуватися такими мотивами:

1) На крайніх зовнішніх точках півкола, зайнятих I-ими тенорами і II-ими басами мусять бути найкращі голоси, бо їх так найвигодніше підкреслюється. Навпаки, голоси негарного, різкого тембру, ставляться ззаду і ближче до середини півкола.

2) Крайні місця між двома суміжними партіями (напр. між II-ими тенорами й I-ими басами) призначається для співаків з тривалим звуком і добрим слухом, бо непевні співаки легко губляться чуючи близько іншу партію.

3) Співаків, що співали ще мало чи не певні в співі, ставлять серед досвідчених.

4) Голоси іноді треба розділяти на дві партії (як указувано вище — 2 сопрано, 2 альти, 2 тенори, 2 басы), отже кожен голос диригент розподіляє на праву й ліву частину, щоб завжди вищі ноти співала ліва частина, а нижчі — права, бо так вірно (з протилежності) утворюється багатоголосний акорд від II-го баса й II-го альту до I-го тенора й I-го сопрана.

5) Особи з кращою мімікою й поставкою повинні стояти в перших рядах. Коли хтось хоче бути в першому ряді, то він мусить цілком відповідати цій і іншим вказаним вище вимогам.

Коли диригент вивчив звучання й інші вимоги, що їх зазначено, як потрібні для розташування хору, тоді малюється таблиця, де місце кожного співака точно визначено, і її виставляється в кімнаті для співаків. Цим закінчується розташування хору й встановлюється певний порядок.

Під час співаків треба додержувати повного спокою та уваги. Диригент не повинен допускати, щоб під час його праці з однією партією, інші голосно розмовляли, ходили і т. д., бо цим зневажається праця товаришів і диригента і знижується продуктивність II. Ті, інші, партії повинні стежити за працею, бо здебільшого зауваження диригента, особливо щодо вимови, дихання, інтонації та виразності, так само потрібні і їм, то їх не треба буде повторювати кожній партії.

Палити тютюн треба заборонити на весь час співанки, а особливо в кімнаті, де відбувається співанка, бо паління під час роботи голосників (при співі) особливо шкодить голосові.

Треба пояснити співакам і шкоду для голосу й усього організму від алкоголю (горілка, вино, пиво).

Після співанки звичайно гуртківці не розходяться вразу (при холодній погоді це навіть зле, бо горло при співі розігрівається), а лишаються посидіти й пороз-

мовляти в справах гуртка. Диригент не повинен уникати чи нехтувати такою розмовою, а навпаки, теж лишатися, — це ще більш наближає його до співаків і зміцнює товариські гарні відносини.

Ф. Ешвайлер
(з німецької)

ОРГАНІЗАЦІЯ Й РОБОТА ДУХОВИХ ОРКЕСТР^{*)}

Добір гуртківців та купівля інструментів

На жаль організація духової оркестри, як ніякого іншого самодіяльного мистецького гуртка (скажімо, хорового, тощо) вимагає перш за все немалих коштів на придбання інструментів. Навіть для самого малого складу з 5-8 осіб потрібно не менш, як 1200—2000 карбованців. Але, беручи на увагу велике організуюче значення духової оркестри, ці витрати не можуть бути перешкодою до організації гуртка, — головне тут — бажання, ентузіазм ініціаторів та підтримка їх з боку правління клубу і всього колективу.

Інструменти можна придбати в ЦРК, КМР або в «Укрфідлі» в кредит на 4-5 місяців, при чому готівкою треба внести тільки 25% усієї суми; крім того в ЦРК вартість інструментів можна сплачувати сільсько-господарськими продуктами (натурою)^{*)}.

Таким чином маючи 400-500 карб. чи відповідну кількість сільгосппродуктів, вже можна замовити потрібні інструменти й почати організацію гуртка.

Для вербування членів гуртка треба вжити всіх заходів, а саме: 1) повести широку усну агітацію; 2) вивісити окремі об'яви з чистим аркушем паперу для запису охочих; 3) випустити окремі статті чи навіть цілий стінчаспис, присвячений організації гуртка; 4) зробити спеціальні доповіді на загальних зборах, приблизно за такими темами:

а) музика має велике значення в справі організації класової свідомості трудящих, допомоги соціалістичному будівництву й оформлення побуту трудящих.

б) праця в музичному гурткові розвиває слух, почуття ритму, музичну пам'ять;

в) гуртківець-музикант навчається володіти музичним інструментом і дістає, таким чином, додаткову спеціальність;

г) індивідуально це зробити важко, а колективом легко й безкоштовно;

д) крім того, робота в гуртку має велике громадське значення.

Коли буде вже достатня кількість тих, що бажають працювати в гуртку, треба зробити добір гуртківців, переглянувши їхні *фізичні дані*. Тут треба дивитися, щоб у кожного були цілі передні зуби, щоб не були поцуповані губи, щоб були цілі пальці правої руки для мідяних і обох рук — для дерев'яних інструментів, а головне, щоб легені були здорові. Тих, що мають товсті губи, призначати на великі інструменти (бас, баритон).

Другим критерієм для добору гуртківців мають бути *дані музичні*.

Іх можна виявити таким чином. Треба за фортепіано або іншим інструментом, чи за голосом керівника *випробувати слух* гуртківця, даючи йому окремі ноти чи невеличкі мотиви, які він повинен повторити.

Коли хто не проспівав правильно жодної ноти, його в перші часи існування гуртка не слід брати, а коли хто іноді попадає, а іноді ні — того можна взяти, вони можуть розвинути свій слух.

Часто-густо буває, що людина, яка має кепські музичні дані, дуже любить музику й охоту старанно працювати, — такі бувають дуже корисними для гуртка.

Почуття ритму можна перевірити таким чином. Треба простукати якийсь ритмічний малюнок, що його й повинен повторити гуртковець. Добре почуття ритму повинно бути особливо в ударників (барабанщиків) та басистів.

Відібравши потрібний кадр і з'ясувавши, хто вже вміє на чомусь грати, а може й має свій власний інструмент, мож-

*) Продовження.

*) Цивилі подамо в № 7/8.

на купувати інструменти. До цього треба підходити дуже обережно, бо, на жаль, у практиці організації духових оркестрів було і зараз ще в багатьох випадках і хиб, а саме: часто-густо керівник гуртка замовляє цілий склад інструментів у приватного майстра, і майже як правило, одержує за це від нього 20% «комісійних» із загальної суми замовлення. Одержавши ці комісійні 20% керівник вже дивиться на якість інструментів крізь пальці.

Завклубу чи хтось інший, кому додано вкупі з керівником купувати інструменти здебільшого на цій справі не розуміється. Інструменти блищать, значить усе гаразд. А того, що їх з різних старих частин складено, що вони паяні й перепаяні і через це дуже фальшиві—цього не помічають. В наслідок цього маємо: за великі кошти—фальшиві інструменти, які крім того без кінця потребують ремонту. Тому звертатися до приватного майстра треба тільки в крайньому випадкові, а насамперед звертатися до крамниць ЦРК, КМП й «Укрфілу»^{*}), які для продажу одержують досить доброї якості духові інструменти з Музтресту в Москві, особливо мідні інструменти.

Відібравши якісно й кількісно гуртківців і розв'язавши справу з інструментами, треба скликати організаційні збори гуртківців. На повісті денній цього зібрання повинні стояти такі питання:

1) мета й найближчі завдання гуртка, 2) про дисципліну в роботі, як передумову успішної роботи (акуратне відвідування репетицій, товариські взаємовідносини, безумовне виконання розпоряджень керівника й бюро гуртка тощо), 3) обрання бюро гуртка (в бюро з 3-5 осіб треба обирати людей, громадські активних, які щиро люблять музику й зможуть енергійно працювати).

Обов'язки бюро гуртка повинні бути приблизно такі:

а) встановлення вкупі з керівником і завклубом пляну громадської й виробничої праці й розкладу занять гуртка, ув'язуючи його із загальним пляном роботи клубу (сальбуди), б) допомога керівникові в додержанні дисципліни й порядку; в) допомога йому в адміністративно-господарчій роботі; г) ведення учоту роботи (відвідування репетицій тощо), г) вироблення репертуару й ін.

(Далі було).

М. Чернятинський.

ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОЛІМПІАДИ

Наступного року намічено перевести Всеукраїнську Музично-Хорову Олімпіаду, знісгосудавши її до Першого Травня, щоб цим підкреслити урочистість міжнародного свята пролетаріату.

Оргбюро по переведенню Олімпіади складається з представників партійних, комсомольських та професійних організацій, Червоної армії, преси, вищих муз. училищ, складів та музично-громадських організацій.

Олімпіаду передбачено перевести за таким пляном:

Оргчистина

З метою репрезентувати на Олімпіаді праці музичні одиниці України передбачено перевести попередні змагання до 15-ІІ—31 р. в районному масштабі, а потім відбудуться міжрайонові змагання з тим, щоб до 15-ІІІ закінчити всю підготовчу роботу на місцях. Час з 15-ІІІ до 1-У буде використаний для впорядкування та аналізу проробленої попередньої роботи, щоб до початку Олімпіади вже мати всі готові матеріали щодо репертуару та експонатів до музичної виставки.

* Крамниця ЦРК і «Укрфілу» в Харкові, а КМП має крамницю в Києві.

Всього намічено 18 міжрайонових центрів, що братимуть участь в Олімпіаді, при чому там буде організовано спеціальні комісії оприяння, що керуватимуть всією підготовчою роботою на місцях.

Для участі в Олімпіаді, крім музичних організацій УСРР, буде запрошено також українські музичні організації, що знаходяться поза межами України (на терені ОРСР). Крім того на гостей буде запрошено закордонні робітничі організації (муз. організації, преси, муз. діячі).

Замовлення композиторам

Щоб поповнити репертуар, який буде демонструватися на Олімпіаді, а також з метою стимулювати творчість композиторів, Комітет Олімпіади має самовити українським композиторам такі музичні твори: три масові пісні, три пісні для кваліфікованого хору, по одному творі: а) для духової оркестри, б) оркестри народних інструментів, в) кобзарського ансамблю і г) кантату.

Всі твори в своїй тематичній мають відбитися актуальні моменти реконструктивної доби. Перед (вул. 1-го травня), Києві, Одесі, Дніпропетров- (вул. Воронького 41).

Слідено використати конкурс на музичні твори, що його оголосив Укрфітатем, що її твори, які відповідалимуть вимогам конкурсу Укрфітатем, повинні бути представлені внаслідок Олімпіади в Києві, де будуть представлені всіма Олімпіадами в Києві, де будуть представлені всіма Олімпіадами в Києві, де будуть представлені всіма Олімпіадами в Києві.

Конкурси та змагання

На час Олімпіади повинно переважити такі конкурси:

- а) пісенні.
- б) естрадні.
- в) Віртуозів-аматорів на народних інструментах.
- г) ансамблів українських народних інструментів.

Крім того буде переведено такі змагання:

- а) Червоноармійських частин на кращу постановку музично-виховної роботи і кращий репертуар з українських революційних пісень.
- б) Музичних самодіяльних гуртів на кращу постановку музично-виховної роботи, кращий репертуар і виконання (з трьома обов'язковими номерами для хорів гуртів і одним для музгуртків).
- в) Професійних музично-виконавських організацій на кращий репертуар, виконання і організації масової музичної роботи.
- г) Естрадно-циркових музик-виконавців за кращий репертуар.
- д) На краще обслуговування політичних кампаній.
- е) На краще обслуговування нового побуту (заїди, маніфестації, похорон тощо).
- ж) На кращу стійку музичну галерею.
- з) На кращу постановку виробничої і масової роботи муз. педагогічних закладів професії.

Концертна частина

Передбачено продемонструвати атаки художньої творчості українських композиторів:

- а) Цілість симфонічної, камерної і хорової музики.
 - б) Українські опори.
- Крім того буде влаштовано концерти для учасників Олімпіади за участю видатних концертних сил України.

Виставка

На час Олімпіади буде організовано музичну виставку з таких відділів:

- а) Музичної освіти.
- б) Історико-етнографіч.
- в) Музично-освітньої роботи.
- г) Музпрофесії.
- д) Муз. преси і видавництва.
- е) Радо-музики.
- ж) Музичної індустрії.

Виставку буде побудовано за такою схемою:

- а) Українська музична культура до Жовтня.
- б) Невдаха української музичної культури.

Виставка має бути зроблена з такою метою, щоб її можна було використати в майбутньому на територіях виставки українського мистецтва).

Видання

До Олімпіади має бути видано:

- а) Брошура «Огляд музичної української культури» (загальною мовою).
- б) Прогноз Олімпіади.
- в) Каталог виставки.
- г) Поштові листівки.
- д) Ноголосники репертуару Олімпіади.
- е) Жетон для учасників Олімпіади.
- ж) Грамота для учасників Олімпіади.
- з) Плякат Олімпіади.

Замовлення плякату передається з-м художнім ВІСНГам, при чому за кращий плякат буде надано премію.

Переведення всієї практичної роботи покладає на Укрфіт, як заклад, що має досвід в організації музичної роботи.

Музично-хорова олімпіада є акт великого політичного і історичного значення, що дасть змогу: а) продемонструвати досягнення української радянської культури, б) поповнити історичний фонд українського музичного мистецтва, в) намітити шляхи до подальшої роботи в галузі музики, орієнтуючись на найкраще обслуговування робітничо-селянських мас.

Сталінська капеля

„ВІК“

На фотографії капеля „Вік“ коло аероплану конструкції інж. Калініна „К-5“ під час перельоту останнього по Україні. Серед капелян — інж. Калінін (в останньому ряді 5-й справа).



*) Муз. виставки мають бути влаштовані і при районних та мікрорайонних олімпіадах.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС

НА МУЗИЧНІ ТВОРИ ДЛЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОЛІМПІАДИ

1-го травня 1931 р., в Харкові

1. З метою забезпечити виконавців-учасників Всеукраїнської Музичної Олімпіади музичними творами, що відбивали б актуальні проблеми реконструктивної доби за гаслом „Музика на фронт соціалістичного будівництва”. Оргбюро по організації Олімпіади оголошує Всеукраїнський конкурс на такі музичні твори:

- а) пісня для масового співу;
- б) пісня для кваліфікованого хору;
- в) твір для оркестри духової;
- г) „ „ „ народних інструментів;
- д) „ „ „ кобзарського ансамблю;
- е) кантату (хор. солісти, об'єднаний оркестр).

2. Твори мають задовольняти таким умовам:

- а) Тематика: боротьба са соціалістичну перебудову народного господарства, за індустріалізацію, колективізацію сільського господарства, за виконання промфінплану, ударництво, новий соціалістичн. побут.
- б) За своєю фактурою твори мають бути приступні для виконання їх самодіяльними гуртками.
- в) Мова текстів: українська; бажані переклади на мову націон. меншост. УСРР.
- г) Розмір оркестрового твору визначається в 3-5 хвил. виконання; кантати — в 10-15 хвил. Форма творів не обмежується.

Увага до п. 2. Тексти до кантати і хорових творів можна одержати з 1 жовтня від оргбюро Олімпіади (Харків, НКО, вул. Артема 29, кімн. 15) при умові надсилки двох десятикопійчних марок.

3. Встановлюється на кожний об'єкт конкурсу по три премії такого розміру:

	I	II	III
а) пісня для масового співу	75	50	25
б) „ „ кваліфікованого хору	100	75	50
в) твір для духової оркестри	125	75	50
г) „ „ оркестри народн. інструм.	125	75	50
д) „ „ кобзарського ансамблю	125	75	50
е) кантата	300	150	75

4. Авторське право на друк і на виконання премійованих творів лишаються за автором. Комітетом Всеукр. Муз. Олімпіади застерігається право на друк премійованих творів (в партитурі і поголосниках) на загальних умовах сплати гонорару авторам і право на виконання цих творів в час районних, міжрайонових і Всеукр. Музичн. Олімпіад.

5. Склад журі конкурсу призначається головою Комітету Всеукраїнської Музичної Олімпіади і буде оголошено в пресі додатково.

6. Твори (партитура, а для оркестрових творів і кантати з додатком клявіру) надсилаються на адресу оргбюро Олімпіади (Харків, НКО, вул. Артема 29, кімн. 15)

— в такі терміни: —

- а) хорові твори на 1 грудня 1930 р.
- б) оркестрові — 1 „ „ „
- в) кантата — 15 „ „ „

Увага. Прізвиське й адреса авторів подаються в запечатаних конвертах, доданих до творів.

7. Після присудження премії журі, решта рукописів повертаються авторам за їх вимогами. Коли таких вимог автор не надішле до 1 лютого 1931 р., журі лишає за собою право надіслати твір на адресу, зазначену в доданих до твору конвертах.

НАРКОМОСВІТА СТИМУЛЮЄ

розвиток оркестр з українських народніх інструментів

та

поширення української соціалістичної червоноармійської пісні

У попередньому числі „М.-М.“ подано постанови НКО про асигнування коштів на заходи до поширення української пролетарської музичної культури, зокрема розвитку оркестри укр. нар. інструментів Харківського клубу „Металіст“ та масової музичної роботи в Червоній армії.

У виконання цієї постанови Сектор Мистецтва НКО звернувся до Правління клубу „Металіст“ та Політвідділу УВО з такими листами:

1. Лист до Правління Харківського клубу „Металіст“:

„Пролетарська революція створила сприятливі умови для розвитку української культури національної форми, матеріалом і інтернаціональною, пролетарської настановленням, змістом. За таким настановленням за широкою участю робітничо-селянських мас розвивається й українська музична культура, зокрема, в тій ділянці, що використовує українські народні інструменти (кобзи, сопілки, ліри й інш.). В цій останній роботі велику частку вклала робітничка оркестра з українських народніх інструментів вашого клубу з керівництвом т. Гайдамаки. Цінність роботи цієї оркестри полягає в тому, що оркестру складено з таких українських народніх інструментів, яких до цього часу ніколи в оркестрах не вживалося: тим створено новий своєрідний тип симфонічної оркестри з укр. народніх інструментів, які піднесено на високий рівень мистецької культури. В руках пролетарів-металістів укр. народні інструменти стали чинником музичної культури, бо оркестра виконує і кращі твори класичної музики, і музику, що відображає сучасний стан соціалістичного будівництва. Таке досягнення оркестри укр. нар. інструментів харківських металістів знайшло свою позитивну оцінку і на Всесоюзній Олімпіаді Мистецтв влітку цього року.

Бажаючи відзначити особливо цінне значення роботи цієї оркестри, Наркомосвіт ухвалив видати 3.000 карб. у розпорядження правління клубу „Металіст“ з тим, щоби на ці кошти було:

а) закуплено потрібні нові інструменти для поповнення оркестри (дуда, флюяри і т. д.);
б) щоби було замовлено новий актуальний для реконструктивної доби репертуар;

в) щоби було налагоджено експериментальну досвідну роботу над пристосуванням укр.

народніх інструментів для симфонічної оркестри.

Висловлюючи подяку робітникам металістам, членам оркестри, за роботу в оркестрі, Наркомосвіт сподівається, що надіслані гроші сприятимуть дальшому розгортанню вельми цінної для розвитку українського пролетарського музичного процесу ініціативи харківських пролетарів“.

2. Лист до Політвідділу УВО:

„Останніми часами в лавах Червоної армії розпочався масовий рух за нову українську червоноармійську пісню, яка б, витіснивши рештки „салдатських“ пісень, відповідала змістом тим завданням, що їх реконструктивна доба поставила перед Червоною армією й Радсоюзом. Досвід 39-ї дивізії та Харківської школи старшин доводить, що нова пісня через Червону армію переходить у гуцу робітничо-селянських мас і поволі заступає там місце старих народніх пісень.

Щоб стимулювати розгортання музично-виховної роботи в лавах Червоної армії, щоби допомогти просуванню нової української червоноармійської пісні, Наркомосвіт призначає у розпорядження УВО 2.000 карб. для преміювання:

а) військової кадрової частини за кращу організацію музично-виховної роботи серед червоноармійців—1000 карб.;

б) військової частини за кращу організацію музично-виховної роботи серед допризовників і перемінного складу—1000 карб.

Преміювати належить за:

а) кращий репертуар: ц. т. за найбільший відсоток в репертуарі нової української соціалістичної червоноармійської пісні та за заходи боротьби проти старого салдатського репертуару;

б) за найкраще виконання пісень;

в) за найкращу організацію музично-виховної роботи (систематичність, масовість роботи, зв'язок з музично-громадськими організаціями, підготовка серед червоноармійців майбутніх музикерів для села тощо).

Розподіл премій треба пристосувати на час Всеукраїнської Музичної Олімпіади, що має відбутися в Харкові 1-го травня 1931 р., на якій участь премійованих частин (чи кандидатів на преміювання) була б доцільна.“

Редакція оголошує конкурс на практичну

школу гри на БАНДУРІ.

Умови конкурсу буде подано в № 9 „Музика—Масам“

ПОКАЖЧИК МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

ДО КАМПАНІЇ ЛІКВІДАЦІЇ ПРОРИВІВ ПРОМФІНПЛЯНУ

1. М. Тиц—„Всі на прорив“ (для 1-2 голосів або 2 гол. хору з ф.-п.). Про ліквідацію вугільного прориву. Додаток № 7-8 „М. М.“ за 1930 р., ціна 50 коп.

2. Його ж—„Гімн Донбасові“ (для середн. голосу з ф.-п.). Заклик до робітників Донбасу про підвищення продукційності праці. Додаток до „М. М.“ № 1-2 30 р., ціна 50 коп.

3. О. Беридт—„Вугільний марш“ (для 1-2 гол. або 2 гол. хору з ф.-п.). Заклик до комсомольців ліквідувати прорив на Донбасі. Додаток до „М. М.“ № 1-2—30 р., ціна 50 коп.

4. Його ж—„Плуги й Плужки“ (для середн. голосу з ф.-п.). Байка-заклик на тему про машинізацію сільського господарства. Додаток до „М. М.“ № 5-6—30 р., ціна 50 коп.

5. К. Богуславський—„Пісня 25.000 ударників“ (для 1-2 гол. або 2-гол. хору з ф.-п.). Заклик до підсилення чергових с.-г. кампаній. Додаток до „М. М.“ № 4—30 р., ціна 30 коп.

6. Його ж—„12 козарів“ (для 1-2 гол. або 2-гол. хору з заспівом, у супроводі бандури чи ф.-п.). ДВУ, серія „Музика трудящим“, ц. 15 к.

7. К. Данькевич—„Комунари“ (для басу або баритона з ф.-п.). Бадьора приступна пісня про вигоди колективної праці. Додаток до „М. М.“ № 3—30 р., ціна 30 коп.

8. Його ж—„Гей, у нашому селі“ (для 2 голосів або 2-гол. хору з ф.-п.). Жвава масова пісня, що агітує за колективізацію. Додаток до „М. М.“ № 3—30 р., ціна 30 коп.

9. В. Борисів—„Дело“, масова робітничка пісня на 2 гол. хор, що змальовує роботу на заводі. ДВУ, серія „Музика трудящим“, ц. 6 к.

10. Л. Лісовський—„Урожайний марш“ для хору з ф.-п.; розкладку для чол. хору з ф.-п. вміщено в „М. М.“ № 7-8—30 р., а розкладку на міш. хор подано в додаткові до цього № „М. М.“, ціна обох №№ по 50 коп.

11. АРКУ (Асоціація Революц. Композиторів)—Збірка „Пісні будівництва“. ДВУ, ціна 40 коп.

Крім цих творів радимо нові твори, написані спеціально до кампанії боротьби з проривами, а саме:

О. Беридта—„Марш Дніпрельстану“,
К. Богуславського—„Бойова ударницька“,
В. Костенка—„Гасла“,
В. Нахабін—„У наступ“,
В. Овчаренка—„Ударники“.

Оці твори можна виписати з Центрального Штабу ходячого обслуговування масових кампаній, адреса якого: Харків, вул. Артема 29, НКО, кімн. 15, Центр. Штабові.

БАГАТООЛЮСТРОВАННИЙ ЖУРНАЛ „МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА“

— (ОРГАН ВУК'у РОБМИС) —
ВИХОДИТЬ 2 РАЗИ НА МІСЯЦЬ

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

на друге півріччя (до кінця року) 2 карб.

ЦІНА окремого № 20 коп.

АДРЕСА: Харків, Палац Праці, № 47, Видавництво ВУК'у Робмис

ТЕЛЕФОНИ №№ 63-04, 55-61.

ТРИБУНА

Музкорс

ПРО МАСОВУ ПІСНЮ¹⁾

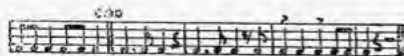
Питання масової пісні в найактуальніше питання сьогодишнього дня. В цій справі, щоправда, вже багато зроблено. Твори масового характеру композиторів Богуславського, Вериківського, Козицького, Верховинця. Тіпа й інших мають великий успіх у масі. Запровадження й розповсюдження цієї нової масової творчості наших революційних композиторів вибиває ґрунт з-під ніг аматорів халтури й соціально-шкідливих пісень.

Мелодійна винахідливість Богуславського при нескладній загальній будові його творів поруч з соціально-актуальним змістом роблять його твори з одного боку приступними для маси, а з другого цінними в сучасний момент. Козицький вдало сполучає в своїй творчості приступність музичного викладу з новими, свіжими інтонаціями і цікавим чітким ритмом.

Масові пісні зазначених вище композиторів відіграють значну роль в політичному вихованні мас і підготовляють маси до розуміння, художньої музики, відвертаючи їх смаки від халтурної, дилетантсько-лубочної музики з міщанською ідеологією.

Проте мусимо констатувати, що одна галузь масової пісні ще не достатньо розвинена, — це галузь масової маршової пісні. Ніде так легко не прищеплюється пісня, ніде з такою охотою не підхоплюється масою, як при маршовій ритмічній ході. Ось у цій галузі ми ще не маємо достатньої кількості піснених зразків.

Старі халтурні ходові пісні мають свою специфічну побудову, особливо щодо ритмічної структури своєї. Це ритм з надзвичайно яскравим виявленням метричних наголосів, дуже простий і блідий:



часто імітує барабанний бій²⁾).
наприклад:



З боку голосоведіння тут маємо, головним чином, терцові ходи з розходженням в октаву або з певними голосовими скоками — вигуками уверх. Загальний стиль цих пісень — «ухарський», що викликає й відповідне виконання, — їх не співають, горляють. Можливо, в наслідок певної консервативності, традиції (з чим, безперечно, треба вести рішучу боротьбу) остаточно винищити такі пісні й запровадити нові пісні під ходу й досі важко.

В практиці Коростинівського підтримку маємо спроби запровадження нових пісень під ходу в час різних демонстрацій та прогулянок студентів.

Виявляється, що багатомасових пісень, як то кажуть, не йдуть «під ногу». Причиною до цього, очевидно, є та галебна традиція, що залишила нам у спадщину музичний мотлох з його трафаретним голосоведінням, застиглим, убогим ритмом, ухарським «салдатським» виконанням тощо. З другого боку до цього спричинялася і деяка мелодійна й ритмічна розпливчатість, а часом і складність нових масових пісень, що через це й не можуть конкурувати з старими піснями, бо маса йде лінією найменшого опору. Для прикладу, з сучасних масових пісень візьмемо маршову пісню Богуславського: Першотравневий марш — «Рік за роком» (вміщено в журн. «М.-М.» № 1—1928 р.). Ритм цієї пісні, як і інших масових — бадьорий і чіткий при масовому співі взагалі, все ж таки не достатньо чіткий для ходи. Добрий ритмічний заспів спочатку губить свою чіткість тому, що після вигуків «Гей, гей» слідує без перерви ритмічна модуляційна фігурка, за якою безпосередньо, без відпочинку для голосу на високій теситурі пісня продовжується — «всім трудящим».

¹⁾ На обговорення. Б. III.

стами на старі мотиви (що є метою необхідною-застарілою).

Все напівчиє стосується лише «хорошої пісні». Вдавалі ж масова пісня має в нас велике поширення. Такі пісні, як «Трактор» Богуславського, Грими Вєрховици, «12 косарів», «Гей у нашому селі»—Богуславського, «Пісня козетину Козницького тощо»—є улюблені в масі пісні.

Щільні пісні: «Червоноарми» Козницького, «Про Наркома Давиденка мають теж великий ефект. Зараз маємо запитати: В похід Козницького. Ця пісня, як хороша, теж, очевидно, дає ефект. Маса прислухався до цих пісень, підняв їх, перебімає їх. Більше б тіло-

зи пісень і програма була б на цьому шляху.

Отже, мусимо констатувати, що маршові пісні, як галузь масової творчості наших композиторів, ще не має *достатньої кількості* зразків.

Констатуємо певну побудову поширення шкідливих пісень, ми наклали за свій обов'язок подати це через журнал «Музика-Масан» до відома всіх, хто зацікавлений в підвищенні позитивного й художнього рівня мас.

Основні вимоги, щодо нової хорової пісні—це чіткий маршовий ритм, проста, приступна побудова, бадьорий характер, емоційно-цінний текст на теми сьогодишнього дня.

Б. Шишкин

ЩЕ ПРО „ВУЛИШНИЙ“ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

(На статтю т. Галкина в № 3 „М.—М.“)

В рецензії про Роменську капелю („М.—М.“ № 3, стор. 27) я писав уже про початок занесення примітивів у репертуар наших капелів та хорів та про те, як їх треба співати, але треба ще дещо додати. А саме, всім відомо, що кожний диригент, укладаючи програму концерту, дбає не тільки про те, щоби піснями задовольнити слухачів, дати їм музично-цінний репертуар, але й про те аби праця капелі чи хору, а значить і весь концерт „мали успіх“. Отже, поруч з піснями поважними, сумними, журливими ідуть завжди твори веселі, бадьорі, жартовливі, що викликають ентузіазм, захват, радість у слухача. Часто отакі пісні навіть „вивозять“ концерт. Бувають і такі диригенти, що за-для успіху співають самі тільки пісні веселі, танкові або чимось оригінальні.

Виключним успіхом користуються за наших часів „примітиви“. Вони так увійшли в моду, що й високо кваліфіковані капелі закінчують ними програму концерту. Та не в цьому горе, що вони стали майже обов'язковими, а в тому, що диригенти застосовують манеру співу примітиву, його жанр, характер і до інших пісень, себто „примітивізують“ майже кожен народну пісню, перебільшено, грубо, вульгарно. Оце вже

погано. У 1924 р., коли я з Демущиком давав у Києві концерт, зложений виключно з примітивів Київщини й Полтавщини, то на 20 пісень тільки 2—3 пісні співались жанром, як зразок, а решту—звичайно. Кінець-кінцем треба було найти міру у всьому, бо співом жанровим співаки зривали собі голосники (особливо сопрани й альти) і довго хворіли на горло.

Відтоді „Думка“ й інші капелі, а головне молоді диригенти київські перенесли примітив на периферію. І що ж? Знайшлися такі хори на місцях, що жанром почали співати не тільки примітиви, а й інші хорова пісні.

Не знаю чи вдасться якоюсь порадю виправити такі хори і їх керівників. Кожен з них живе своєю „правдою“, має свій „авторитет“, вульгаризує примітив уже за традицією. Тут треба нагадати, що кожний спосіб виконання має своє місце й свою міру.

Інакше це буде нова малоросійщина, що з нею треба рішуче боротися. Вона оживає в способі співання пісень, щоб вони беззастережно мали успіх. Але, коли раніше наші малоросіяни могли собі жити, поживати й грошики нагромаджувати та ще й помагати царизмові висмиювати все українське мистецтво, всю українську націю, то нині це минулося: малоросійщині, під яким би ви-

*) В перекладі обговорення.

глядом її не підносилося глядачеві, не може бути місця в мистецтві пролетарському.

Конкретно: в програм концертів можна включати примітивні, але „не для успіху“, не для того, щоб обов'язково їх співати жанром, а для того, щоб озвучити аудиторію: а) з дво-триголосною народною піснюю та її виводом, б) з піснюю без супроводу розля, в) з піснюю, до якої не торкалася рука композитора, г) з піснюю, автором якої є сама народна маса, д) з піснюю, що завдяки композиторській техніці стала базою для створення музики, національної формою й інтернаціональної пролетарської змістом.

Спів жанром не тільки усього концерту, але й двох-трьох пісень шкідливий для співаків, бо ж справді можна

запитатися словами одного київського диригента (здається, тов. Бабія): „А хто відповідатиме тоді, коли співак чи співачка зірве свій голос?“

Спів на селі, у повну широчінь під час весілля, на вулиці, на колодці, на буряках, на косовиці—це одно.

А спів хором в концертному помешканні, це вже культурне мистецтво, культура голосів, виховання нового музичного активу, а не експеримент диригента над хором ради хвилевого успіху.

А тому:

Спів жанром усіх українських пісень без різниці примітивів це чи хорова пісня, без спеціального настановлення, обумовленого темою концерту, то є малоросійщина, з якою треба боротися.

В. Верховинець

ДО ВУТОРМ'у й АПМУ

(Копії культпропам ЦК КП(б)У й Харківського МПК, Секторів Мистецтв НКО й ВУК'ові Роб-мис).

Асоціація Революційних Композиторів України (АРКУ) звернулася із закликом до ВУТОРМ'у й АПМУ у справі федеративного об'єднання всіх трьох українських музично-творчих організацій. Нижче подаємо текст цієї відозви.

Стан, що створився останнім часом на українському пролетарському музичному фронті в наслідок надмірної боротьби трьох музорганізацій (ВУТОРМ'у, АПМУ й АРКУ), боротьби, що все більш набуває вузько-групового характеру — є цілком ненормальний і неприпустимий. Зазначені музорганізації—замість скерувати всю увагу на допомогу партії й пролетаріату щодо перенесення труднощів соціалістичного будівництва на даний етап—майже всю свою енергію витрачають на взаємну боротьбу, що дуже рідко підноситься до належного ідейного рівня і раз-у-раз переходить на рейки суто-організаційних і вузько-групових інтересів. Це, безперечно, не може не відбитися негативно, поза іншими моментами, на подальшому розвитку української пролетарської музики і співвідношенні сил, що поміж ними точиться класова боротьба на музичному фронті.

Така ситуація настигливо диктує всім музорганізаціям, що стоять на платформі класово-пролетарських настановлень у музичному мистецтві (АПМУ, АРКУ, ВУТОРМ), не заважаючи

на ідеологічні помилки й хитання, що часом постають у діяльності цих організацій (в одних—менш, у других—більш) об'єднати свої творчі сили й, отже, свою громадсько-мистецьку роботу. Це дасть змогу повністю ввести український пролетарсько-музичний процес в загальний процес реконструкції народного господарства, кинути всі творчі сили на здійснення великого завдання „5 в 4“ і дати рішучу відсіч класово-ворогові, що починає підносити голову на всіх ділянках музичного мистецтва.

Отже, АРКУ звертається з закликом до ВУТОРМ'у й АПМУ щодо об'єднання всіх музорганізацій в музичну федерацію, яка має базуватися у своїй діяльності на виразних пролетарських засадах. Подібна федерація ніяк не виключає цілком потрібної ідеологічної (але не організаційно-групової) боротьби за подальше визначення класово-пролетарських настановлень в українській музиці і не порушує внутрішнього життя музорганізацій. В керівний орган музичної федерації мають увійти представники від кожної організації на засадах паритетності.

В цілковитій певності, що можна з музорганізацій зможе стати вище над групові інтереси АРКУ просить обговорити цю пропозицію й дати відповідь по суті.

Асоціація Революційних
Композиторів України

Т.т. Музик! Організуйте на місцях осередки Всеукраїнського Радічного Товариства „Музика Мас“, поширюйте в масах трудящих ідеї Т-ва. Інструктивний лист у справі утворення й роботи осередків можна одержати від Оргбюра Т-ва (Харків, вул. Артема, 29, НКО, кімн. 15). Лист цей буде видрукований і в № 9-му „Музика—Масам“.

МАТЕРІАЛИ САМООСВІТИ

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМСНАВЧАННЯ.

Лекція 9

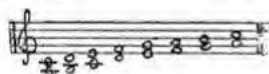
Розглянемо тепер міжорну гаму, що — нашого погляду — видається не самостійною гаммою, а витвореною з мажорної гамми. З цього погляду ця гамма натуральна міжорна гамма будується на 6-му ступені (септмі) мажорної гамми (якщо йти від тінки мажорної гамми вгору) або на 3-му ступ. (терції), коли йти від тінки мін. гамми вниз:

Натуральна міжорна гамма



Натуральна мажорна гамма

Обидві гамми (мажорна й міжорна від неї) звуться рівнобжжними. Бо йдуть на відстані терції:



Коли ми граємо цю септмію натуральну міжорну гаму *вниз від тінки* (в даному разі від «ля»), то звучання гамми цілком приємне нашому слухові. Отже, її так і викликаємо. Але, коли виконувати її вгору, то відчуємо брак того в'їсного тону (септми), до якого ми звикли в мажорній гамі. Крім цього є ще й причини гармонічного порядку. Отже, щоб мати цей в'їсний тон, ми штучно підвищуємо 7-ий ступінь гамми (в рівнобжжній мажорній гамі це буде 5-й ступінь) (див. А):

А

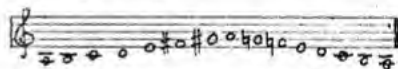
Б



Цей вид (А) міжорної гамми зовмо «гармонічною міжорною гаммою» з 1-м знаком підвищення, який зберігається при зми-

нненні гамми вгору і вниз. І внаслідок цього випадкового знаку у спід виникає труднощі виконання при переході від підвищеного 7-го ступеня до натурального 1-го. Тут маємо інтервал т. зв. *збільшеної септми* (1 $\frac{1}{2}$ тінки: в цій міжорній гамі це буде «фа—соль—діз», або «соль—діз—фа»). Ця збільшена септма є дуже характерний інтервал, але трудний для виконання точесом, отже, трудний мелодично (оскільки головне вишове мелодій). І от виник другий штучний вид (Б) цієї гамми з додатково підвищеним 6-м ступенем (цеб-то 4-м ступенем рівнобжжної мажорної гамми).

Цей вид утврещений вимогами мелодичного порядку ми й зовмо *східною мелодичною міжорною гаммою* (з двома знаками підвищення). Виконуючи цю гамму *вниз*, ми споконусемо обидва підвищення (обидва випадкові знаки) і знову маємо натуральну міжорну гамму:



Бо коли залишити підвищення ступенів при рухові гамми вниз, то нас буде тягти вкінці гамми в мажорну, не в міжорну: нам захочеться взяти в данному разі не «до», а «до—діз», цеб-то зробити інтервал великої терції між 3-ю та 1-ю ступенями гамми. А в цій великій терції і полягає головна відзнака мажору від міжору (в міжорі маємо тут малу терцію).

Зазначимо тут же, що хоч у нотах даної мелодичної гамми «ли-міжор» ми бачимо 2 хроматичні знаки, але з них тільки 2 дізми є випадкові знаки, а 2 бекери є лише засобом повернутися до натурального складу міжорної гамми. В усіх взагалі натуральних гаммах не помагається ніяких випадкових знаків, а тільки ключеві знаки, як у паралельній мажорній гамі.

Мажорні й міжорні гамми мають загально назву *діатонічних гам*, це бо в мажорі та міжорі, у яких ступені йдуть плавно одна за одною, не повторюючись.

В них у музиці кілька *стверджених діатонічних гам*, з яких яких і подіємо вище:

1. *Мажорна гармонічна гама* (а повні 6 ступ.),



2. *П'ятиступнева гама китайська й шотландська* (без двох півтонів):

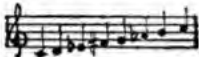


Ця гама дає по разі послідовність п'яти чорних клавіш, починаючи з «фа» і до «соль» вгору.

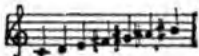
3. *Угорська гама* (мажорна гама із пониженням 2-м та 5-м ступенем):



4. *Кавказька гама* (гармонічна міжорна гама із підвищенням 4-го ступ.):



5. *Шотландська гама* (у сім ступенів (іде тільки цілими тонами):



Ця гама особливо вражає наш слух своїми гармонічними ефектами.

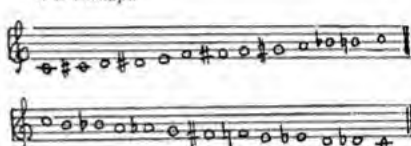
Нарешті, в останніх часах з'явилася чимало нових утворень гам. Але зупинитися на них — значить вийти за межі розпочатого нами *елементарного курсу* потної грамоти для самоосвіти.

На цьому ми й закінчуємо розгляд діатонічних гам.

У протилежність діатонічним гаммам є в музиці гамми *хроматичні*, у яких названі ступені повторюються, але з тим чи іншим хроматичним знаком та рухом звуку — зокрема півтонами. Кожна хроматична гама приписується до тої чи іншої гами, від якої й залежить її правове (ортографію) та її ключові знаки.

Щоб засвоїти ортографію цих гам, даємо таблицю правове хроматичної гами у строях «до-мажор» і «до-міжор»:

1. В мажорі:



цебо при ході вгору ступені всі *підвищуються* крім 3-го (від якого до 4-го маємо натуральний півтон) та 6-го, замість підвищення якого *знижується* (попередньо) 7-й ступінь, щодалі переходить в свій природний вид відного тону. *При ході вниз ступені мажору знижуються*, крім 5-го (від якого до 7-го ступ. маємо натуральний півтон) та 3-го, замість зниження

З МАНДРИВОК ХОРОВОЇ СТУДІЇ НОВОМОСКОВСЬКОГО ПЕДТЕХНІКУМУ



На першому пляні в центрі керівник студії С. Куденко

Студія існує з 1920 року, працюючи авесь час під керівництвом лектора Куденка С. Ко-

жен рік студія дає до 50 концертів, обслуговуючи місто та ближні райони. Репертуар скла-

[illegible]

Lira di gamba (ліра ді гамба)—старовинний смичковий інструмент з 12—16 струнами.

Лютя (Італ. Luto, Франц. Luth, німецьке Laute) – струвинний струний інструмент, щипковий, дуже поширений в Європі в 15-17 ст. ст., коли він відігравав роль інструмента для посвященного вжитку (як от тепер піаніно). Лютя інструмент східній, занесений арабами в Іспанію, звідки поширився в Італії й Німеччині, а тоді й кол. Росії. Для люті було особливе письмо, – табулатура (див.) для люті визначала не тон, а місце пальців на грифі люті. Пізніші види люті: мандоліна, гітара тощо.

Listesso tempo (листресо темпо)—див.
Listesso.

Літавра (італ. *Timpano*)—ударний оркестровий інструмент, що являє собою мідний форми півкулі казан, затягнений шкірою. Літаври можна настроювати в певному тоні; оскільки літавра дає тільки один тон, то для переміни тону підчас виконання якоїсь речі його перестроюють, що робиться досить просто. Звичайно, в оркестрі 2-3 літаври.

L u g u b r e (люгубре)—сумно, жалібно, похмуро.

Lungo, —а (люнго, -а) а. Lunga Pausa (люнга павза)—довга павза, загальне мавчання.
Lusingando, -nie, -nio — пестуючи (слух). ц.-т. грати легко й ніжно.

Е о с о (дюко) — знак, що ставиться після знаку 8-va і скасовує його (див. значення цих знаків), ц-т. визначає, що написані ноти треба грати звичайно, а не октавою вище чи нижче, як того вимагає знак 8-va (див. Ottava).

СЛОВА НА БУКВУ „І“ (УКР. „І“)

Іmitando (імітандо) — наслідуючий, імітуючий.

Імітація, imitatio (імітаціо), imitatio (імітасійон), imitazio (імітаційоне) — повторення мелодії в іншому голосі (partiti).

Іmpeto (імпето) — палкість. Con impeto (кон імпето), impetuoso (імпетуозо), impetuosamente (імпетуозаменте) — палко й сильно, дещо прискорюючи.

Іmpromptu (емпротіу) — інструментальна пісня в вільній формі.

Імпровізація, improvisazione (імпровізаціоне), improvisation (емпрровізаційон) — музика скомпанована зразу, без попереднього обміркування чи начерків. Імпровізування — гра музики, що komponується в самий час виконання.

Іncollando (інколяндо), incollato (інколято) — адарюючи разом усі тони акорду.

Іncalzando, — zato (інкальцандо, — цато) = stringendo (див.)

Іndeciso (індечізо) — непевно, неспіливо.

Іndifferente (індіференте), con indifferenza (кон індіференца) — байдужо.

Іnfernale (інфернале), inferno (інферно) — „пекельно“, ц. т. дико, жорстоко, несамовито.

Іnnocente, — iemente (інноценте, — тemente) — найвіщо-просто.

О бернені як інструменту зва-
дешувати на основі на октаву вище або
нижче октави вище. Обернення при-
кладу, оскільки він належить до
сексти, кварта, квінти, сексти, тер-
центи—сексти, октави—приму.
Інструментознавство — наука
про походження й властивості муз. інстру-
ментів.
Інструментальна музика—му-
зика написана для виконання на інструментах;
протиставляється вокальній музиці (див.).
Інструментальна музика спочатку була лише
супроводом до вокальної і почала грати са-
мостійну роль, як музика танцюва. Інструменталь-
на музика поділяється на абсолютну або
чисту, що не має ніякого „сюжету“ чи
„програм“ і програмну, що має звичай-
но певний сюжет, зміст, викладений у спеці-
альній „програмі“ до твору або в самій наз-
ві твору чи його частин або в епіграфах.
Інструментовка — частина теорії
композиції—наука, що знайомить з історією
та властивостями інструментів та вчить, як їх
уживати та як для них писати.
Інструментування твору—роз-
кладання його на оркестру чи ансамбль їх.
Intensivo (intensivo) сильно, живо
Intermedio (intermedio), ін-
термецо (intermezzo)—і) музика, що
виконується між діями муз.-сценічного твору;
2) окрема музична думка, між двома варіаці-
ями; 3) невеликий епізод, що вставляється між
проведеннями основних тем у фузі.



шумові (ложки, „кавадло“, бляха й інш.)^{*)}

*) Їх можна віднести до муз. інструментів
відносно, лиш оскільки вони входять до су-
часної шумової й ударної оркестри.

до сучасної бендур (див.), але з меншим чис-
лом струн (6-8).
Кобинка—підставка під струни в струн.
інструментах.
Коратура—виразного характеру
прикраси в стилі, Коратура не со-
рано—див. Сопрано.
Кума, Каша — буювало
так асвеч в музичній літературі між двома епі-
грамми тоном, фактично не зосм одна-
ковими.
Тя „до-дас“ — „ре-бемоль“ числом ко-
дикується під час композиції (див.), а в
літературі під час виконання чисел їхніх ко-
мпозитор, композит (Ком-
позитор, композит) — наука, що вивчає теорію
(композиції). Наука композиції, т. зв.
теорія композиції вивчає в себе такі фактори
науки—гармонію, контрапункт, fuga, музичні
форми інструментування.
Контрафалот—див. Фалот.
Контраданс—старовинний танець.
Контрактава—див. Октава.
Конартімастер—і) перший скри-
пач в оркестрі 2) таніст, що вивчає із скрипа-
ками партію в себе фір. скрипки.
Конферанс музичний—посен-
на до виконання в концертній творі. Кон-
феранс—той, що веде концерт.
Козак, Козачок — український на-
родний танець у 2-х.
Корак—резонаторний корпус кобан
бендур.

l. argo, характер виконання строгий. l. arga-
mente (ларгаменте)—потребує при повільно-
му рухові ще й повноти та округлості зву-
ків.

Legato (легато)—плинно, злитно, т. зв.
виконувати: не перериваючи звуку при собі,
не одриваючи смичка на смичк. Інстр-тах, не
одриваючи язика на духових, не знімаючи
пальця з одного клавішу, перш ніж удар-
ено по другому—на ф.-п. і т. д. Legatissimo
то (legatissimo)—дуже злитно.

Legatura (легатура)—див. Ліга.
Легенда (legenda)—я музичній—му-
зична форма, подібна до балади (див.) та
романсу (див.).

Leggiere (леджеро)—легко; потребує
виконання середнього між legato та stas-
cato.

Legno (леньйо)—дерево; вживається у
виразі „Col legno (див. Col).

Лейтмотив (leitmotiv)— вираз-
ний, часто повторюваний в муз. творі, мотив,
яким композитор музично характеризує не-
тільки дієвих осіб (в опері, в балеті), а навіть
ідеї та речі; таке значення надав лейтмотивові
Р. Вагнер у своїх операх.

Lento (лено)—безсило, влоло

Lento (ленто)— нешвидко, майже як
largo (див.) Lento assai (ленто ас-
сай); Lento di molto (ленто ді моль-
ю)—дуже повільно. Lento (ленто)
— повільно. Lento (лентандо)—
потребує уповільнення пасажу (див.), якого сто-
сується.

СЛОВА НА БУКВУ "Л" (Укр. "Л")

Л — звук "ля" ("л", "а").
Ластіш со с о н (ляри́мозо-а) — сління,
сильно.

К у н о р а — викреслена при потрібі сию-рочена частина муз. твору. Позначається так:
інструмент.

К с и л о ф о н — ударний муз. інструмент.
У к р а ї н а в ХІІ стол., а в Росії — в ХІІІ стол.

К р о н а — невеличка податкова (вигута) неш у 2/4.
К р а к о в'я к, К і а к о в і а к — польський

попункт.
К р о н а — знання для безліччяного запису-вання музичної, що вживається в старовинній церковній музиці. Висоту й довжину звуку визначається кроками прирівняно: при кінець ХІІ ст.)

К р о н а — невеличка податкова (вигута) неш у 2/4.
К р а к о в'я к, К і а к о в і а к — польський

Л а д — 1) схема побудови якого-небудь діятонічного звукоряду (див. гама; 2) проміжок між поріжками на грифках струнних інструментів, інколи й самі поріжки ("ладки").

Л а г r i m a b i l e (лягрімабіле) — жалібно, скорботно.

Л а g r i m a n d o (лягрімандо), l a g r i m o s o (лягрімозо) — L a c r i m o s o

L a m e n t a b i l e (ляментабіле) — L a g r i m a b i l e.

L a m e n t a t i o n (ляментасьйон), l a m e n t a z i o n e (ляментасьйоне) — сум, журба скорбота.

L a m e n t e v o l e, v o l e m e n t e (ляментеволе, волементе), l a m e n t o (ляменто), l a m e n t o s o (ляментозо) — L a m e n t a b i l e.

L a n g u e n d o (лянгвендо), l a n g u e n t e (лянгвенте), l a n g u i t o (лянгвіто). — протягуючі звуки.

L a n g u e n t e (лянгвенте) — знесилено, умліваючі; потрібно уповільнити рух і виконувати безсилу, без прикрас.

Л і н г в і л ь н и й — язичковий; назву застосовується до язичкових інструментів (кларнет, гобой тощо).

Л а r g o (лярго) — повно, повільно й строго. Цей рух (темп) найповільніший з основних п'яти (див. Т е м п о, Темп). L a r g o a s s a i (лярго ассай), L a r g o d i m o l t o (лярго ді мольто) — повільніше за L a r g o, дуже повільно. L a r g o m a n o n t r o p p o (лярго ма нон троппо) — повільно, але не дуже. L a r g o u n p o c o (лярго ун поко) — трохи повільніше. L a r g e t t o (ляргето) — трохи швидше за

Л а с т і ш с о с о н (ляри́мозо-а) — сління,
сильно.

К у н о р а — викреслена при потрібі сию-рочена частина муз. твору. Позначається так:
інструмент.

К с и л о ф о н — ударний муз. інструмент.
У к р а ї н а в ХІІ стол., а в Росії — в ХІІІ стол.

К р о н а — невеличка податкова (вигута) неш у 2/4.
К р а к о в'я к, К і а к о в і а к — польський

попункт.
К р о н а — знання для безліччяного запису-вання музичної, що вживається в старовинній церковній музиці. Висоту й довжину звуку визначається кроками прирівняно: при кінець ХІІ ст.)

К р о н а — невеличка податкова (вигута) неш у 2/4.
К р а к о в'я к, К і а к о в і а к — польський

Л а д — 1) схема побудови якого-небудь діятонічного звукоряду (див. гама; 2) проміжок між поріжками на грифках струнних інструментів, інколи й самі поріжки ("ладки").

Л а g r i m a b i l e (лягрімабіле) — жалібно, скорботно.

Л а g r i m a n d o (лягрімандо), l a g r i m o s o (лягрімозо) — L a c r i m o s o

L a m e n t a b i l e (ляментабіле) — L a g r i m a b i l e.

L a m e n t a t i o n (ляментасьйон), l a m e n t a z i o n e (ляментасьйоне) — сум, журба скорбота.

L a m e n t e v o l e, v o l e m e n t e (ляментеволе, волементе), l a m e n t o (ляменто), l a m e n t o s o (ляментозо) — L a m e n t a b i l e.

L a n g u e n d o (лянгвендо), l a n g u e n t e (лянгвенте), l a n g u i t o (лянгвіто). — протягуючі звуки.

L a n g u e n t e (лянгвенте) — знесилено, умліваючі; потрібно уповільнити рух і виконувати безсилу, без прикрас.

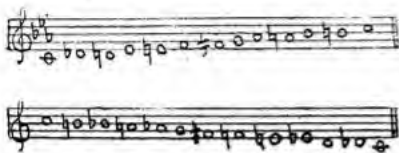
Л і н г в і л ь н и й — язичковий; назву застосовується до язичкових інструментів (кларнет, гобой тощо).

Л а r g o (лярго) — повно, повільно й строго. Цей рух (темп) найповільніший з основних п'яти (див. Т е м п о, Темп). L a r g o a s s a i (лярго ассай), L a r g o d i m o l t o (лярго ді мольто) — повільніше за L a r g o, дуже повільно. L a r g o m a n o n t r o p p o (лярго ма нон троппо) — повільно, але не дуже. L a r g o u n p o c o (лярго ун поко) — трохи повільніше. L a r g e t t o (ляргето) — трохи швидше за

Показані на малюнку інтервали прима, кварта, квінта, й октава звуться чистими,

ви якого попередньо береться підвищений 4-й ступ., що переходить потім у свій природний вид і далі натуральним піntonом у 3-й ступені:

2. В мінорі



Щоб-то при гої *верх* в мінорі замість підвищення 1-го ступ., попередньо береться знижений 2-й ступ., а 3-й ступ. натурально переходить піntonом у 6-й. При гої *вниз* правонісє нами буде однаковий із правонісєм у мажорі. Однак утворюється оригінальне явище: хроматика. Іде вниз, а ступені 7, 6 і 3-й попередньо підвищуються. Власне кажучи, при гої *тверх* ми беремо в мінорі правонісє рівнобіжного мажору: нота «до» є 6-м ступ. нами «мі-бемоль-мажор», а тому пісня «до» треба брати «ре-бемоль», як 7-й ступ. «мі-бемоль-мажору», попередньо знижений.

Всі ці випятки у хроматизмі пояснюються вимогами гармонічного порядку.

за якими наприклад у даному разі зручніше закінчити акорди 1-го ре-бемоль, а не «до-бемоль».

Читачам пропонуємо теж виконати тежорєм, починаючи ноти усіма, так діатонічний, як і хроматичний. При чому в останніх слідати не знаєти, тільки по піntonу, а й виправитись на їхні мажорних ступенях, щоб-то робити піntonні *перетини* від одного ступ. мажору до другого, внаслідок:



При першому знайомстві читача з теорією музики не буде бід в тому, якщо читач усі види там буде починає з одної якоїсь тоніки.

Знаючи усі тональності читач повинен теж завжди зміти розпізнати, у якій тональності написано ту чи іншу пісню або інструментальну пісню. Для цього перш за все беруть до уваги: 1) ключеві знаки, що указують на тональність (мажор чи мінор), далі—2) наявність у перших же тактах винайдених знаків віднодного мінору (якщо пісєа в мінорі) і, нарешті, 3) останню заключну ноту в басові, яка повинна бути *тонікою* того строю, в якому написано пісєа.

дається з пісень нового побуту та класичних творів. При студії працює показовий кuartет, а солісти студії виступають з солоспівани та мелодекламацією. Є й досвідчений акомпаніатор.

З цього року художня рада студії ухвалила головну увагу щодо виступів звернути на райони Дніпропетровщини. Перша ж поїздка до рйонного центру, с. Перещепина, показала, що лінію взято вірну. Маса остільки вигододалась за музикою, що квитки на концерт розхватали за годину, а потім почали вимагати квитків за всяку ціну. Довелось заспокоювати тим, що концерт незабаром повториться. Під час концерту, слухачі поводитись надзвичайно уважно і радо вітали студентську молодь, що привезла нову пісню на село; особливо з великим успіхом проходили пісні нового побуту: комсомольські, про колективізацію, комуни, засів урожай.

В Перещепині ж зв'язались з місцевим гуртком кобзарів-селян, що працює під орудою бандуриста Коваленка. Цікаве явище: всі бандури селяни поробили самі і зробили добре—звучать чудово, лише трохи важенькі. Кобзарський гурток потребує інструктажу, що в міру змоги й зробив керівник студії.



Кобзарський гурток с. Перещепина під орудою Коваленка (в центрі)

Центральним музичним організаціям, зокрема «Укрфілової», треба звернути увагу на таких самоуків, як Коваленко, що веде досить цінну концертну працю й сам виробляє добрі бандури. **Скудь**

Переходимо тепер до вивчення взаємних відношень між собою усіх ступенів гам. Іншими словами, ознайомимось з інтервалами, цебто з тими відставаннями, які матимемо між двома першими-ліпшими звуками. Під відставанням ми розуміємо різницю у висоті двох звуків. Цю різницю визначається кількістю цілих тонів або півтонів, що є між двома даними звуками.

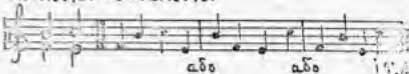
Насамперед зазначимо, що всі інтервали в музиці існують у двох видах — мелодичному та гармонічному. Мелодичний інтервал являє собою послідовність двох ступенів гам, при чому, однаково чи йдемо ми від нижнього ступеня до верхнього, чи навпаки. Гармонічний інтервал являє собою одночасне звучання двох ступенів: Голосом ми мо-



жемо виконувати тільки мелодичні інтервали, а гармонічні можемо тільки

слухати, читати або грати, а голосом будемо співати їх мелодично. Цебто один ступінь за одним.

Читаємо: Спіраємо:—



Звертаємось до інтервалів, що є на всіх ступенях натуральних гам, і що через це звуться діатонічними інтервалами в протилежність інтервалам хроматичним, що їх дістаємо з діатонічних шляхом зменшення або збільшення хроматичними знаками.

Для визначення інтервалів береться назви ступенів гам в їхньому порядку: *прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима, октава, нота, децима, ундецима, дуодецима, теридецима, квартодецима, квінтодецима*—двійна октава. При цьому інтервали від прими до октави є основними, а далші—вивідними.

Основні інтервали мажорної гамі (приміром, до-мажор) в її першого ступеня будуть такі виписавши інтервали, (почавши з другого ступеня гамі «до-мажор»,

ХУДОЖНЬО ПОКАЗОВА ХОРОВА КАПЕЛЯ В МАКІВЦІ



Капеля організувалася в перших числах грудня ц. р. з ініціативи місцевих опіків-аматорів і шпавце за керівництвом тов. М. Ю. Скрипникова, що в 1920-21 р. був керівником 1-ої радянської симфонічної капелі в м. Ростоки, а нині керує хорсуртком при роблябрі «Гірник». Організована на основі цілковитої добровільності

учасників і самого керівника капеля почала працювати серйозну роботу. Складши собі репертуар з класичних, революційних та народних пісень та шпикришивши себе до професійного комитету спілки гірників, капеля почала давати концерти. Один з серйозних концертів даний був 24-11-30 р. на асфальті «Вулиця» в Обігінному Паладі Праці на Раківці (Вурос). Виконалі капелю: «Робочий творець» Озюліна, «Туман хвилями лягає» з оп. «Майська ніч» Лисенка, «Дубинушка» Чеснокова, «Мірошник» Шуберта, «Ревієм» Анцева, ряд творів Леонтовича, Пречанинова та інших композиторів,—викликали цілі й довгі оплески гірників; це говорить за те, що хороше мистецтво знайшло собі місце в побуті гірника. З таким художнім апаратом, з яким виступає капеля, вона являє собою достатній опір просо-венно-бульварній культурі в хороше мистецтво на терені діяльності капелі. Відповідним громадським організаціям слід звернути увагу на роботу капелі й організувати навколо цієї роботи громадську думку.

Приклад народження цієї капелі треба використати громадським організаціям інших робітничих районів Донбасу, бо маса жде на них.

Г. Масов

Чиста прима Велика сеп-Велика тер-Чиста кварта
(ч. 1)-квінда (в. 2)-ніа (в. 3)-та (ч. 4)-
0 тонів 1 тон 2 тони 2 $\frac{1}{2}$ тони



Чистка квін-Велика сеп-Велика сеп-Чиста окта-
(ч. 5)-ста (в. 6)-тіма (в. 7)-на (ч. 8)-
3 $\frac{1}{2}$ тони 4 $\frac{1}{2}$ тони 5, тони 6 тонів

ми побачимо різницю в терції (ре-фа) та септими (ре-до), порівняно з попередніми.

Мала терція
(м. 3)
1 $\frac{1}{2}$ тони

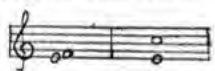


Мала септима
(м. 7)-5 $\frac{1}{2}$ тонів

Порівняно з тими ж інтервалами на першому ступені гамми до-мажор вони є зменшені на один півтон. Ці інтервали звучать малою терцією та малою септимою.

В інтервалах з третього ступеня гамми до-мажор матимемо два нові інтервали.— *мала секунда* та *мала секста*.

Мала секунда
(м. 2)- $\frac{1}{2}$ тона

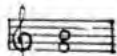


Мала секста
(м. 6)-4 тони

Вони також на один півтон менші од великої секунди та великої сексти.

З четвертого ступеня до-мажорної гамми ідучи, дістанемо ще новий інтервал,

Збільшена кварта

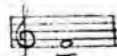


(зб. 4)-3 тони

надзвичайно характерний, що зветься *збільшеною квіртою* або *трионом*, який на півтона більше од чистої квати.

Інтервал з 5 та 6 ступенів до мажорної гамми пропонуємо виписати і визначити читачеві, а ми додаємо ще відомості про інтервал, теж характерний, що зветься *зменшеною квінтою*, що своїм розміром тождяки із збільшеною квіртою, але має інше звучове стремління.

Зменшена квінта



(зм. 5)-3 тони

Очевидно, всі перераховані інтервали мажорної гамми, є і в натуральній мінорній

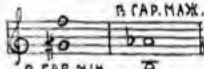
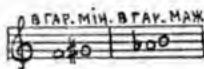
гаммі, рівнобійній з даною мажорною (в даному разі — в ля-мінорній). Таким чином, читач може самостійно скласти собі таблицю інтервалів натуральної ля-мажорної гамми.

Крім чистих прим та октав на кожному ступені тут, звичайно, буде різниця у розташуванні інших інтервалів на ступенях мінорної гамми, порівняно з мажорною. Наприклад, збільшена кварта в мажорі є на четвертому ступені, а в натуральній мінорі на шостому ступені. Причому, природа та стремління ступенів, що складають цей інтервал, є різні.

Переходячи до *гармонічних* видів там, так в мінорі, як і в мажорі, ми дістанемо чотири нові надзвичайно характерні інтервали, є саме: *збільшену секунду*, *зменшену септиму*, *збільшену квінту* та *зменшену квірту*:

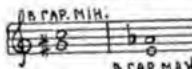
Збільшена секунда
(зб. 2) = 1 $\frac{1}{2}$ тони

Зменшена септима
(зм. 7) = 4 $\frac{1}{2}$ тони



Збільшена квінта
(зб. 5) = 4 тони

Зменшена кварта
(зм. 4) = 2 тони



Вважаємо за корисне тепер же показати, як ці інтервали, звичайно, переходять в інші (це зветься *розв'язанням інтервалів*).



Ці інтервали належать уже до *хроматичних* інтервалів, бо вони утворюються з допомогою хроматичних знаків.

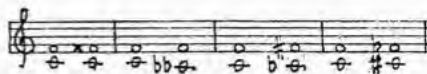
Хоч з хроматичних інтервалів теоретично можна утворити велику групу їх, але частина з них буде остільки абстрактною, що їх не можна буде віднести до якоїсь гамми або застосувати в музиці.

Розглянувши всі наведені інтервали, ми матимемо висновки, потрібні нам для розв'язання практичних завдань з теорії (побудування інтервалів на першому лінійному ступені):

1. Збільшення інтервалу на півтона робиться зниженням нижнього голосу на хроматичний півтон або підвищенням на півтон верхнього голосу. При такому збільшенні ми з чистих та великих інтервалів дістаємо збільшені, із збільшених—двічі збільшені, з малих—великі, із зменшених—малі або чисті, і з двічі зменшених—зменшені.

2. Зменшення інтервалу на півтона робиться підвищенням нижнього голосу або зниженням верхнього голосу на хроматичний півтон. При такому зменшенні дістаємо із чистих та малих інтервалів—зменшені, з великих—малі, із збільшених—великі або чисті, із зменшених—двічі зменшені, із двічі збільшених—збільшені.

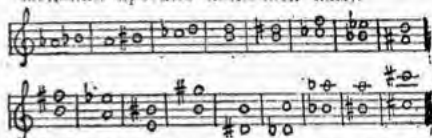
3. Збільшення та зменшення інтервалів на цілий тон робиться або відповідною хроматичною зміною на цілий тон одного з голосів інтервалу або протилежною хроматизацією обох голосів на півтона (один підвищується, другий знижується).



Дано чотири завдання:

1. Анализуючи знайти й написати ряд мелодій, де будуть ті чи інші інтервали, які читач сам собі призначить показати. Матеріалом для цього можуть бути не тільки пісні, а й інструментальні твори (краще повільного темпу).

2. Знайти тональності (в мажорі та мінорі) для таких інтервалів (розв'язати завдання просимо надіслати нам):



Як зразок даємо розв'язання цього завдання для *чистої кuartи* (ре-соль): вона є на першому ступені в ре-мажорі та ре-мінорі, на другому ступені в до-мажорі і до-мінорі, на третьому ступені—в сі-бемоль-мажорі та в сі-мінорі, на четвертому ступені в ля-мінорі натуральному, на 5 ступені соль-мажорі і соль-мінорі, на шостому ступені в фа-мажорі і на сьомому ступені в мі-бемоль-мажорі.

Цим ми й закінчуємо курс нотної грамоти.

Л. Лісовський

Т.т. передплатники!

з 1-го січня 1931 року

ЖУРНАЛ „МУЗИКА—МАСАМ“

виходитиме у збільшеному розмірі:

Тексту замість 20-ти—36 аркушів на рік

Нотних додатків замість 15-ти—20 аркушів на рік.

У зв'язку із збільшенням розміру журналу буде заведено

НОВИЙ ВІДДІЛ „Музика в закладах Соцвиху“,

а також буде збільшено розділ „Матеріали для самоосвіти“.

Музичного ЖИТТЯ

НАША ПОДОРІЖ ДО 99-ої

(Композитори ВУТОРМ'у в підшефній дивізії)

В середині липня місяця група композиторів ударних композиторських бригад майстерень Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (Одеської та Київської філії), в складі: Толстякова, Радзівського, Даникевича, Сmealіна й Шаравського одвідала 99-ту дивізію, щоби ознайомитися зі станом масової музичної роботи в дивізії та виняти практичний напрямок для своєї роботи по лінії шефства ВУТОРМ'у над дивізією.

Перш ніж говорити, яке враження справило на нас, композиторів, музичний рівень червоноармійської маси, не можна не сказати про те, як зустріли нас політвідділ дивізії та її командний склад. Немає слів змалювати ту теплоту та готовність дати нам всі засоби для найраціональнішого використання часу, що ми знайшли в дивізії. Ми знайомилися з усім, що нас цікавило, під безпосереднім керівництвом командного складу, завдяки чому набралися вичерпуючого уявлення про боєспроможність нашої армії, про посвячене життя бійців, про їхню бойову підготовку й культурний рівень, так із боку політичного, як і музичного виховання в лавах Червоної армії.

На фотографії
(зліва направо)

- 1-й—К. Даникевич.
- 2-й—П. Толстяков.
- 3-й—В. Сmealін.
- 4-й—командир кав. ескадрона т. Готов.
- 5-й—Н. Радзівський.
- 6-й—інструктор подиву т. Омельченко.
- 7-й—В. Шаравський.
- 8-й А. Лебединець.
- 9-й—інструктор масової роботи подиву т. Лучезарський.
- 10-й—командир Н-го батальйону Л. Омельчук.



Композитори ВУТОРМ'у в дивізійному таборі.



Композитори ВУТОРМу на учбовому кулеметному стрілянні

який ми провели в дивізії, назавжди залишиться незабутньою сторінкою нашого життя.

Переходячи до оцінки культурно-музичної роботи, що провадиться в дивізії, треба зазначити, що те, що ми бачили, або краще сказати почули, переважало всі наші попередні уявлення. Масово-музична робота в дивізії поставлена блискуче. Немає жодного полку, в якому б кожна рота, кожна батарея не співала пісні в похід з відповідною єдністю, динамічністю, ритмічною чіткістю, прекрасною дикцією, мелодійною точністю.

Підбір пісень гарний. Про старі „скалатські“ пісні тут не мають уявлення. Співають пісні нові, свіжі, продукції сучасних українських композиторів: Козицького („У похід“), Толстякова („Пісня кузні“), Сmealіна („На барикади“), Богуславського („Юнацький марш“ та „Ми на конях пожеж“) Лебединця („Червоноарми“, „Шевченківщина“ та „Відповідь Країни

Рад папі римському“), Верьовки („Червоноармійська“) та багато інших.

Треба сказати, що в більшості ці пісні структури досить складної, але маса прекрасно їх сприймає й засвоює. Пісні вивчається по школах, а від них переходять у масу. Впливовість пісні позначається тим фактом, що вони вже лунають по селах Шевченківщини.

Досягнення музично-масової роботи особливо яскраво виявились на дивізійній святі коли полки всією величезною масою співали нові червоноармійські бойові пісні за керівництвом свого керівника та автора їх тоб. Лебединця: співали легко й вільно, разом з об'єднаними духовими оркестрами всієї дивізії.

Щодо інших ділянок музичної роботи в дивізії треба зазначити ще оркестрову справу, яка стоїть на відповідній височині (особливо в 295 полку). Є по полках не погані гармоністи й групи народньо-струнних ансамблів. Не мож-



Композитори ВУТОРМу в таборі підшефної 99-ої дивізії на спортивному майдані.

на не зазначити, що такій гарній постановці справи дивізія з одного боку зобов'язана свідомо ставленню до музичної справи своєї політично-керівної верхівки, а з другого—невтомній праці композитора й керівника музично-масової роботи, прекрасного організатора члена Ц. П. ВУТОРМ'у тов. Лебединця.

З хиб, які ми могли завважити відзначимо репертуар оркестровий. Він не виявляє певного настановлення. Бракує гарних нових маршів (похідних та польових для піхоти й кінноти). Нарешті слід було б ввести в побут червоноармійців замість „бальних“ танців, масові танки. Наше найперше завдання допомогти усунути ці хиб.

Надалі, підтримуючи міцний живий зв'язок з культурно-політичним керівництвом дивізії, бути в курсі всіх музичних вимог життя червоноармійської маси, постачати своєю продук-

цією всі частини дивізії, всебічно консультувати музичну роботу, провадити відповідну музично-культурну роботу і серед командного складу шляхом приїздів з концертами і лекціями тощо, одним словом, підносити музичну культуру в дивізії дедалі вище, щоби вона просякала в гущу всієї армії та йшла в одно з загальним швидким культурним зростом нашої пролетарської країни.

Вважаємо за свій громадський обов'язок після нашої подорожі до 99-ї дивізії кинути заклики усім композиторам та нашим прикладом вивчати життя армії й виділити певні місця для неї в своїй творчості.

В. Шаравський, П. Толстяков, К. Денкевич, В. Смекалін, Н. Радзієвський

МУЗИЧНА РОБОТА В 99-й СТІЛ. ДИВІЗІЇ

Крива вивчення революційних пісень нашою дивізією цього року значно вища ніж минулого року. Пояснюється це, з одного боку, зростом активності частин, з другого боку, безпосереднім керівництвом Політвідділу дивізії і нарешті заходами командування дивізії, що стимулюють масову музичну роботу в дивізії шляхом організації змагань, нагород переможцям і т. ін.

28 квітня 1930 року на громадському огляді за участю професійних, партійних, комсомольських та радянських організацій у м. Черкасах відбулося змагання шкіл молодшого командного складу 99-ї стр. дивізії в справі му-

зичного виховання та виконання художньої революційної червоноармійської пісні (див. дописи в №№ 4, 5-6 за цей рік).

Народний комісар освіти т. Скрипник, перебуваючи на партійній конференції Шевченківщини, одвідав табір, і полкові школи мали можливість демонструвати перед ним свої досягнення. Виїжджаючи з табору т. Скрипник запропонував дивізії викликати на соцзмагання одну з нормальних шкіл на краще виконання і організацію музичного виховання і призначив 1000 крб. на преміювання школи-переможця. На жаль, через велику переобтяженість роботою жодна з шкіл досі не спромоглася зро-



Школа 99-го гарматного полку, що дістала 2-ге місце на змаганні у вивченні й поширенні революційної червоноармійської пісні, що відбулося навесні 1930 р.



Начальник політвідділу 99-ї дивізії
тов. Петрунін

бити виклик. 18-V поширений пленум ЦГ ВУТОРМ'у у Києві, що відбувся за участю представників дивізій, взяв шефство над нашою дивізією *).

1-го червня відбулося змагання між духовими оркестрами дивізій. Завдання учасникам було

*) Угоду дивись у „М.—М.“ № 56.

виконати: революційну п'єсу, класичну та службови-стройовий репертуар. За найкраще художнє виконання, жорі в складі диригента симфонічної оркестри Київського муз.-драм. інституту ім. Лисенки т. Клімова, від 295 стр. полку т. Скізнова, від подиву т. Лучезарського присудило перше місце — оркестрові 295-го полку, що виконав за диригуванням капельмайстра т. Єлісеєва увертюру „Егмонт“ — Бетговена та „Музичну картину“ — Згурського.

ЦП ВУТОРМ'у шефські обов'язки перед дивізією уже виконує: 16-го червня згідно з шефською умовою дивізію одвідали композитори ВУТОРМ'івці Даникевич, Шаравський, Толстяков (Одеська філія) Смекалін, Радзієвський (Київська філія). Харківські товариші з об'єктивних причин не приїхали.

Композитори ознайомилися з життям дивізії, з репертуаром та виконанням частинами революційних пісень. Привітавши свої твори в подарунок дивізії, вони, вислухавши виконання і репертуар наших пісень, заявили на нараді подиву, що червоноармійці остільки посунені музично, що твори треба переробити, давши їм у складніших музичних формах.

З другого боку наші композитори ще не знають життя Червоної армії, і тому їхня творчість не завжди відповідає армійським вимогам.

На другий день у залі педтехнікуму композитори організували концерт з своїх творів для качскаду дивізії, на концерті композитори ділились своїми враженнями від перебування в дивізії й постановки музичної роботи в ній. Даві т. Толстяков виконав на роялі експромт — свої враження від життя табору протягом дня, т. Даникевич виконав кілька своїх романсів та поему „Про перемогу Перекопу“. Цей твір зробив на слухачів велике враження. І нас дивує, що ДВУ не спромоглося до цього часу його видати, адже треба вітати почин композитора Даникевича відбити музикою боротьбу Червоної армії. Тов. Смекалін виступав з доповіддю про шляхи розвитку пролетарської культури реконструктивною доби.

Цього року ініціативна група поетів і літераторів виголосила заклик до пролетарських



Заспівувачі 9-го гарм. полку з керівником А. Лебединцем



Тов. Єлісеєв — капель-
майстер оркестри 295-го
полку, що дістала 1-е
місце в змаганні ор-
кестр у червні ц.

письменників більше відображувати життя, побут та боротьбу Червоної армії. Треба так само і нашому композиторському активу, знайомлючись з життям і побугом Червоної армії, відобразити його не тільки в пісні, а і в музиці інструментальній.

18-VII відбулося свято дивізії, що закінчилося парадом і Червоною присягою молодих бійців; після паради 295-й та 297-й полки виконали „Червоноармію“ Лебединця за диригуванням автора, а тоді за диригуванням т. Єлісєєва 297 полку супроводі всіх духових оркестрів дивізії проспівали пісню „Відповідь Країни Рад папі римському“. Це був величний грандіозний виступ до цього часу незнаний в нашій дивізії.

Перед від'їздом композиторів у політайдділі дивізії відбулася нарада, де композитори ділилися своїми враженнями та думками. Начальник політайдділу дивізії т. Петрунін просив композиторів підтримувати зв'язок з частинами, до яких вони прикріплені, а так само і з політайдділом дивізії. На сьогодні ми вже маємо той зв'язок, що про нього говорив т. Петрунін. Так т. Шаравський прислав біля 20-ти творів класичного репертуару, той же Шаравський надіслав марш Композитора Чернятинського та частушки для нього Шаравського; Данькевич надіслав збірник масових танків та ритмічних ігор. Ці матеріали уже оркестровано нашими капельмайстрами, а марш Чернятинського інсценізується в формі танку, фігурної маршировки та масового видовища зі співом. Маємо відомості, що т. Смекалін закінчує марш, присвячений 297-му Гуманському полкові на тему популярної в нашій дивізії його-ж пісні „На барикаді“¹⁾.

27-го липня школа 295-го полку була на окружних військових змаганнях у Києві, де й

демонструвала досягнення дивізії в частині бойової похідної червоноармійської революційної пісні.

Висловитися про цей виступ школи даємо слово начальникові Київського Буд. Черв. Армії й флоту:

„У Києві це була перша спроба демонстрації масового червоноармійського співу при похідному темпі—120 кроків на хвилину. Революційний зміст пісень добре відбито відповідною, цілком новою музикою. На вечорі було до 600 чоловіка представників усіх частин УВО, що прибули до Києва на спартакіяду, і загальна думка всіх присутніх така: школа Дніпроців показала блискучі досягнення в організації й виконанні нової червоноармійської пісні і є піонером у справі нової методи виховання червоноармійської маси.“

З свого боку висловлюємо побажання, щоб надалі в репертуар червоноармійський пісенний було внесено моменти, що відбивали б побут та учобу Червоної армії, а також здоровий червоноармійський гумор“.

Останнє зауваження передаємо т.т. композиторам, насамперед—шефам.

Зараз іде активна масова музична робота в частинах нового перемінного складу, що прибував до дивізії: організовано батальйонні бригади, видрукувано пісні, що їх мають вивчити тер армії, складено методичні поради батальйонним бригадирам й ін.

Червоноармійський, курсантський, командно-політичний склад дивізії в зв'язку з широким розгорненням роботи сподівається на прискорення видання збірки пісень, що її було подаровано ВУТОРМ'ом підчас урочистого змагання шкіл молодшого комскладу дивізії.

Командир Н-ського батальйону Л. ОМЕЛЬЧУК

„ВУТОРМ“ та Роб. Т-во „Музика мас“ склали союзу з 14-м радіобатальйоном УВО

Група харківських музик—представників „Всеукр. Т-ва Револ. Музик“ та Всеукр. Роб. Т-ва „Музика Мас“ одвідали табір, де розташований 14-й радіобатальйон УВО. Зустріч музик і композиторів з червоноармійцями та командним і політичним складом батальйону мала надзвичайно теплий характер.

З доповідями про шляхи створення пролетарської червоноармійської пісні та про конкретні практичні завдання культурнички музик із Червоною армією й організацію в останній масової муз. роботи виступили голова оргбюро Т-ва „Музика Мас“ В. Васютинський, що нині перебуває в лавах політскладу батальйону, та член президії ЦП ВУТОРМ'у композитор П. Козичий.

З метою сприяння розвитку пролетарської музичної культури в лавах Червоної армії й зміцнення пролетарських шляхів музичної творчості представники ВУТОРМ'у й Т-ва „Музика Мас“ зложили в червоноармійський та

командно-політичний складом батальйону соціалістичну угоду за якою:

1. „ВУТОРМ“ і Т-во „Музика Мас“ обов'язуються:

а) обслуговувати радіобатальйон (особливо в часи його перебування на зимівлі) концертами за участю кращих сил зазначених організацій;

б) скласти сім (для кожної роти) масових пісень на тексти, що їх подає радіобатальйон;

в) допомогти організації хорової роботи в батальйоні в час його перебування на зимівлі;

г) передплатити на кожну роту журнал „Музика-Масам“;

д) подарувати, як перехідний приз за кращий червоноармійський пісенний репертуар і краще виконання його, дві гармонії.

2. Радіобатальйон зобов'язується:

а) провести серед червоноармійців роз'яснювальну кампанію про стан української музичної культури і про значіння пісні в лавах Червоної Армії;

б) закласти в батальйоні осередок Т-ва „Музика Мас“.

¹⁾ Тов. Смекалін надіслав 297 Гуманському полку велику бібліотеку для духової оркестри, також твори для оркестри 295 полку.

а) перевести змагання поміж ротами на кращий пісенний репертуар і краще виконання його".

На пропозицію війському т. Куркина про угоду було ухвалено зборами батальйону одногосно.

Після зборів відбувся концерт за участю членів ВУТОРМ'у артистів Т. Чубук-Олексієнко (камерна співачка), А. Магергута й Буткова (арт. арт. Стол. Опері), піаніста Т. Полякова та лектора Ю. Ткаченка, також тепло прийнятих червоноармійцями. **Нев-мор.**

"ДЕНЬ МУЗИКИ" ТА МУЗИЧНА ВИСТАВКА В МЕЛІТОПОЛІ

Ще не так давно т. Мосейко писав у «М.-М.» (№ 4) допис про стан музичної роботи в нашій околиці, що його справедливо характеризувала сама заголовок допису: «На Мелітопольщині сплять». Проте, поки того дописа друкувалося, стан цей ринком ринуче змінився. Заслужено осердечилися «Музика Масам», що розгорнувши музичні сили, й на допомогою політосвіти, опілок та громадськості було організовано «День Музики».

«День Музики» проходить так:

1-ий день (25-V). О 6 год. біля театру ім. Шевченка зібрався—окружена кашея, хора—с.с. Пічалого, Михайлівки, Ново-Миколаївки та Вознесенки, хор акадмічників, хора міських шкіл та оркестри клубів—ракторезубонців, металістів, аустарів. Після коротенького змагання, на якому інспектор ОкрІНО т. Вабенко сказав промову про «зачащення музики в соціалістичній країні» — колонні демонстрацій рушили до міського саду.

Тут о 8 год. розпочалась хорова олімпіада, перед початком якої а привітанням виступили інспектор у музичних справах НЮ України—композитор П. Козичик, запрошений для участі в святі.

Привітання учасників олімпіади й відзначення це музичне свято, як вияв розбудованої музичної громадськості, т. Козичик зупинився на ролі «Дня Музики». «Це свято, — сказав т. Козичик, — встановлене в 1926 року має своєю метою роботи перелеті дописів в галузі музики й музично-громадського руху. Навіть це є генеральна ретельність до Всеукраїнської музичної олімпіади, яка має відбутися в Травні свята в Харкові.

Зупинившись далі на потребі в масовій музичній роботі борючись за політично-художнє й спрямований, проти ідеологічно-ворожих впливів у музиці, т. Козичик закінчив свій виступ так: «Вам вама демонстрація рушила сьогодні по музичних містах, попередньої величаво йшло 2 оркестри. В цьому збіжжю критично зливаються символ: попередній—трактори, символ реконструкції сільського господарства на базі індустріалізації, а за ними — музична культура пролетаря та селянина».

Після доповіді т. Козичикого почався масовий спів за участю понад 1.000 чоловіків, що під керівництвом диригента Окр. Кашеї т. Мосейка проспівали такі пісні: Богуславського — «12 косарів», Верховиці — «Гриби, гриби», Верьовки — «Вперед, народі, йди», Богуславського «Комсомольське серце».

Потім відбувся об'єднаний виступ хорів, в якому брало участь до 250 чол. за такою програмою: «Інтернаціонал», «Марсельєза», «Заповіт», «Ми діти великого мая» (Савла).

Далі йшли виступи окремих хорів:

Хор с. Михайлівки (кер. Чимський, склад хору — 39 чол.) виконав: «А ще сонце не заходило» — Демущикого, «Наз річкою бережком» та «Піють пісні» — Леонтовича, «Гриби, гриби».

Хор с. Пічалого (кер. Нечипоренко, склад хору 22 чол.) проспівали: «Ой, вербо, вербо» — Леонтовича, Вальс «Кохання», «Забороняний марш» та із «Аліи «Кубань» Давидовського *).

Хор с. Ново-Миколаївки (кер. Семикін, склад хору 42 чол.) виконав: «Ой, вербо, вербо», «Кохання», «За городом катки пливають» — Леонтовича; пошури в українських піснях, «Ой, видно село» Богуславського.

Хор Кооперативної школи (кер. Передерій, склад хору — 38 чол.): «12 косарів», «Ой, вербо, вербо», «Комсомольське серце», «На захід ідуть легіони».

Хор акадмічників (кер. Найден, склад хору — 20 чол.): «Ой, вербо, вербо», «Щедрик» — Леонтовича, «За-за дісу, дісу» — Ступницького, «Заграй, кобзарю» — Верховиці.

Хор с. Вознесенки (кер. Шестопалів, склад хору — 34 чол.): «Ой, вербо, вербо», «Марш Буденного», «Заграй кобзарю».

Другий день свята (26-V) в театрі ім. Свердлова розпочався доповіддю т. Козичикого «Про стан музичного мистецтва на Україні».

Аудиторія, яка цієї майже зовсім не була знайома з різними течіями в українській музиці, а великою увагою прослухала доповідь.

Після цього відбулися виступи: 1) учнів музичної та 2) округової хорівської, що під орудою І. Мосейки виконала такі речі: «Вітний революціонер» — Лисенка, «А ще сонце не заходило» — Демущикого, «Мала мати» — Леонтовича, «Мірошники» Шуберта, «Гімн комуністів» Салса.

3-й день (27-V) був присвячений оглядові клубних музичних гуртків: симфонічної оркестри клубу Радгоспубонців під орудою Вейсберга та духової оркестри клубу металістів під орудою Віленького.

4-й день (28-V) було присвячено оглядові шкільних хорів та оркестр.

Хор 1-ої трудшколи (кер. Чубчик) виконав: «Прощай червоний» — Верківського, «Наша армія червона» — Богуславського, «Ді, ухнем», «Хатське (вар. зар. пісня), «Ми — комсомольці» — Богуславського, «Пісня молоді» — Ватюка.

Хор 3-ої трудшколи (кер. Міронов) виконав: «Гей, лумо», «12 косарів», «Комсомольське серце» — Богуславського, «Гриби, гриби» — Верховиці, «Швидче, швидче».

Ордуна оркестра IV школи (під орудою Симеонівського) виконала: «Вітський марш», вальс «Первий бал», «Аяля турка» — Моцарта та «Молдавський танок».

*) Цей виступ із «декадницькою» в репертуарі викликав гостру критику присутніх.

29-та ТА 30-та ПОДОРОЖІ

„ДУМКИ“

Останні дві подорожі «Думки», що тривали протягом першої з 14 до 25-III, а друга з 31-III до 14-IV, пройшли з великим художнім успіхом, давши їй ще час існувати на професійній арені, а саме за 24 дні подорожі капела виступила 32 концерти й обслужила ними понад 20.000 слухачів.

Обидві подорожі з боку матеріального було організовані на гарантійних умовах: першу в Організаціями Ніженщини в Прилуках і другу — в Наркомосією АМСРР та Молдавським Науковим Комітетом.

Аудиторія, перед якою виступала «Думка» — червоноармієць, робітники, студентство, учні трудових, члени профспілок — з захопленням слухали капелу.

Концерти, як правило, велись відкривалося інформаційною доповіддю про історію «Думки», її попередню й поточну роботу, про її настановлення, про подорожі закордон і т. ін.

У першу подорож капела відвідала м. Прилуки та Ніжені, давши в Прилуках — 7 концертів та в Ніжені — 8 концертів, обслуживши понад 10.000 слухачів. За 9 робітних днів подорожі даве бода 16 концертів, тобто майже по два концерти на добу.

З найбільшим успіхом пройшов концерт у Прилуках для учнів профінки, який відігало 1.500 слухачів. Після коротенької інформації про «Думку», що її робив учитель трудових та Чимієв, мистецький керівник «Думки» Н. Городовенко вітав учнів від імені колективу капели і після концерту, що пройшов з надзвичайним успіхом, капела надзвичайно просвітила разом з аудиторією «Інтернаціонал».

Не менш удачі були концерти для студентів пентехнікуму (1.000 осіб) та для членів профспілок (800 осіб). Останній концерт почався урочистою частиною, в якій виступили з промовами сол. агітпропу ОПК, зав. культсектору ОПС, представники Оргполітосвіти. На промови цих товаришів від імені капели відповіли художній керівник Н. Городовенко, зустрінутий бучими оваціями слухачів.

Так само вдало з художнього, матеріального та виробничого поглядів пройшла 30-та подорож до АМСРР. Для цієї подорожі, зважаючи на те, що аудиторія у великій своїй частині складається з слухачів мовчавих, капела виготовила спеціальний репертуар з молдавських народних пісень, надісланих для «Думки» Молдавським Науковим Комітетом. Ці пісні було продемонстровано з великим успіхом на всіх концертах в АМСРР.

За цю подорож, що тривала протягом 13-ти днів, капела виступала в Тирасполі, де виступила 5 концертів. Радіополу — 1 концерт для робітників залізничників, Балту — 4 концерти та Бірзулу — 4 концерти, всього 17 виступів.

Всі концерти, так само як і в попередній подорожі, починалися з доповіді про роботу «Думки» та значення її роботи в сучасному соціалістично-культурному будівництві країни. Деякі концерти закінчувалися обміном думками про роботу капели, про настановлення в цій роботі, про подальшу її роботу капелі та зокрема в АМСРР та про подальший її зв'язок з трудящим населенням АМСРР у царині музичного життя тісно-но пробудженої молдавської пролетарської культури. Жалю участь у цьому обговоренні брали так представники уряду та представники громадських і культурних організацій, як і члени капели.

На подорож набула великим урочистого характеру. Майже у всіх концертах слухачі виступали з такими привітаннями від імені різних організацій, щоразу мікроскопуючи ту роль, що відігравала в них підкорпе «Думка» в царині пролетарського музично-культурного будівництва в його національних формах, і запрошуючи не забувати й віддавати йому. Концерт у масарях Н-го полку Переконської дивізії зібрав найбільш численну аудиторію (понад 1.300 осіб). Після доповіді Вороновича червоноармієць і захопленням вітали «Думку». Концерт пройшов в повному контакті аудиторії з виконавцями.

Оське, ці подорожі «Думки» зайняли раз доволі, що капела, набувши всесвітнього значення (навіть більшого, що довела її подорож закордон), не «почала на лаврах», а як і раніше тримає щільний зв'язок з робітничо-селянськими масами, що своїм ентузіазмом та захопленням віднос виступів «Думки», надають їй нового вапалу та ще більшої енергії для продовження своєї почесної культурної праці.

Концертами Бюро Надзвичайної Америки заверпулося до Центроросередбією з пропозицією — залатажувати капелу «Думка» в турне по Штатній Америці.

Міжвідомча комісія при Раднаркомі СРСР вилана за доплату цю подорож капели «Думка» і заверпулась в цій справі до НК УССР. Директор «Думки» Нестор Городовенко одержав згоду НК УССР весті переговори в цій справі. Представник «Думки» з рекламним матеріалом та кошторисом виїхав до Москви для складання угоди на подорож.

О. Т.

РІЧНИЦЯ ЖИТОМИРСЬКОЇ СИМФОНІЧНОЇ ОРКЕСТРИ

17 лютого м. р. в Житомирському з'їзді Радгоспслужбовців з почину члена цієї спілки тов. Фільнера зібрався гурток з 10-х музик на репетиції. Під орудою члена ВУТОРМУ — композитора Михайла Скорумського почали студіювати симфонію Моцарта № 40. Дедалі до гуртка

прилучались нові музиканти. Через півтора місяці, дарма, що умови для репетицій були жалюві, гурток уже в складі 31 музикантів вперше виступив у залі РТС, як невелика симфонічна оркестра.

До 1-го жовтня, працюючи ввечері на умовах гуртка, оркестра, дедалі зростаючи, дава

тільки в клубі РТС в концерти, крім празничних виступів у міському театрі в «День Перся» та підчас інших громадсько-революційних свят.

З 1-го жовтня оркестра почала працювати при культурній ОРПС, виступаючи вже по 2—3 рази щомісяця по всіх культурно-освітніх установах міста. Відтоді до кінця року своєї праці вона дала ще 12 концертів: 3—в Центральному об'єднаному роб. клубі ім. Томського, 2—в Буд. Черв. армії (один—в день 12-річного ювілею ЧК—ДНУ) та по одному: в полумовному клубі (на його відкритті), в залі Мисиряди (на ковчості дитячого садка при спілці металістів, в кооперативно-промисловій профшколі (для учнів), у 7-й та 20-й трудових (загально-приступні—на користь одягової кампанії).

Тепер оркестра, об'єднавши 40 музик (членів спілок Робинсу, Деревоброшів, Радгортмужівців, Робосу в Медсанпраці, а також одного військового), має справне повний склад інструментів. В репертуарі оркестра 5 симфоній (Мопарта, Бетговена—даї, Дайла в Шуберта) та інші музичні твори класиків: Шуберта, Мендельсона, Мопарта, Бетговена, Баха, Гляка, Чайковського, Гляка, сучасних російських композиторів: Глієра, Глазунова, Іполітова-Іванова, сучасного українського композитора Михайла Скорульського та багатьох інших. На жаль, збільшення репертуару оркестри музичними творами сучасних революційних композиторів гальмується браком виданої літератури або коштів на перевіску її з рукописів (видавництва, проєкції-тесні).

Загалом матеріальний стан симфонічної оркестри був та й досі в тяжкій. В свій час клуб РТС оплачував тільки керівника певною ставкою, тепер—керівника *) та ще 7-ох окремих музик—професіоналів, що їх запрошують для підведення оркестри підчас виконання складних творів. З 1-го січня ОРПС мала включити оплату керівника в конторис, але цього не зробила.

Так само немає коштів—ні на придбання потрібних нових інструментів, ні музичного приладдя, ані навіть на амортизацію інструментів. А концерти в клубах хоч і бувають платні, та ціни на квитки зовсім малі, розраховані тільки на повернення найменших клубних видатків. Та й більша частина прибутків з концертів іде, як уже зазначено, на допомогу громадським організаціям.

Робітничий слухач розуміє й цінить музику—слухає концерти оркестри дуже уважно, іноді з захопленням (дуже характерне тут зауваження аав. Цента. роб. клубу ім. Томського по першому концерті симфонічної оркестри: «Ще чи не вперше в історії клубу, що слухачі сиділи, не розмовляючи...»)

Часто по концерті гуляв робітників запитує: «А коли буде ще концерт?... І раз-у-раз на концерти ті збирається повна зала робітників.

На жаль, підчас концертів не дається достатніх повідомлень про акторів та зміст виконуваних музичних творів.

Звісно, за такої умови робітництва до симфонічної музики били, як де й воли, приходиться виявляти потребу оробітничити і самий склад оркестри. Але дає справа, на жаль, утирається в гострий брас мінімально-підготовлених музик в робітників. ОРПС і досі не розв'язала питання, але вже от другий раз тому виступало правління Волинської філії ВУТОРМУ, щоб не тільки матеріально підтримала оркестру, а й утворити в Житомирі робітничу консерваторію.

У місті Житомирській симфонічна оркестра ОРПС дуже сиромно—своїм черговим 19-им кон-



Композитор Михайло Скорульський

Композитор Михайло Скорульський—член ВУТОРМУ. Живе й працює в м. Житомирі (на Волині). Керує симфонічною оркестрою Волинської Оккради профспілок.

Основний напрямок музичної творчості композитора—симфонічно-камерна музика.

З оркестрових творів Михайло Скорульського треба відзначити—симфонію та українську сюїту з 4 камерних творів: квінтет на українській темі та квінтет, що його зараз вивчає для виконання державний квінтет ім. Вільяма. Є в композитора також кілька романсів на тексти сучасних українських поетів.

Музичні твори Михайла Скорульського виконувало в Харкові, Києві, Одесі, на Донбасі, в Слобінському, в Житомирі та інших містах.

чертом—підвизначувала свою першу рішучу діяльність. Але наша ОРПС мало прахове інтереси нашого робітництва до симфонічної музики та велику культурну роль своєї оркестри і справи не розгортає. Отже, в роботі культурній ОРПС в галузі музичного виховання професіоналів має неодмінно потрібний рішучий перелом.

*) Оплата заведення—60 крб. на місяць.

НОВЕ В РОБОТІ МУЗПРОФШКІЛ

(про 2-гу Харківську музпрофшколу).

В робітничому районі Харкова, на Осколі, в величезному будинкові притулилася 2-га Музична профшкола. Ця школа існує, як самостійна, ли-

шимо дуже скрутного матеріального становища. Невідповідності приміщення завданням шкільної роботи, школа все ж новістю виконує завершення учбовий план.

Це пояснюється тим, що підприємства Оскольського району (заводи «Світло Шахтаря», ім. Шевченка, депо Дон. зал. й інші) та їхні робітники, що входять до Комітету сприяння школі, морально допомагають школі і створюють здорову роботу атмосферу в школі й допомагають ліквідувати ідеологічний бік шкільної продукції.

Творча ініціатива шкільних організацій та прагнення ближче ув'язати роботу школи з потребами життя поставили питання про зміну цілової установки школи і з 1-й—1929 р. при школі було відкрито музично-промисловий відділ з виробничою частиною, яка повинна випускати муз-майстрів, настроявачів тощо. Далі виникло питання про утворення 4-го курсу навчання та надання школі педагогічно-інструкторського ухвалу. Таким чином школа стала на шлях повної реорганізації. Школа звернулася до відповідних установ про необхідність такої реорганізації: з музичного фаху випускати музвикладачів, керівників оркестрів та хорів для шкіл сохнху, клубів, сільбудів й інші, з музпромвідділу—техніків музичної промисловості (середньої кваліфікації). Цього бо вимагає життя — з музвикладачів та керівників муз-хор-гуртами (особливо на периферії) є гостра потреба, а майстрів та техніків музпромисловості маліше зовсім немає, — їх жодна установа не готує.

Виробничу частину музпромвідділу школи розгортає дуже швидко темпом свою роботу. Зараз там 18 учнів та 9 майстрів. Є такі відділи: гармонік (виробляє дворядні гармоніки, «баяни» й оркестрони);



Інструментальна майстерня профшколи. Відділ гармонік. Заготовка плянок та голосників.

ще з 1-го січня 1929 року (з 1924 р. була філією 1-ої музпрофшколи), але й цього часу було досить, щоб роботу школи було піднесено на належне височини. Бувши ще філією школа мала до 50% учнів — дітей робітників. Вона швидко пішла на разрыв з традиційними звичками старих музичних шкіл і стала на шлях радянської школи, поклавши в основу своєї роботи обслуговування робітників та селян свого району, а саме: з 1-й—1929 р. до 1-й—1930 р. школа провела 34 концерти:

- у військових частинах у місті й таборах—5;
- по клубах та на підприємствах — 12;
- по школах, дитсадках та клубах юних піонерів — 17.

Крім того школа взяла активну участь у культурній неписьменного населення, та провела ударну роботу по обліку матеріяла зібраних Надавичайною Комісією Ліжнену при міськраді (шкільній бригаді працювали біля 2-х тисячів), вступила в союзнавання з 4-ю Київською музпрофшколою, командирувала свого учня Я. Райданова керівником музгуртла клубу юних піонерів (у порядку шефства) і т. д.



Обладнування щипкових інструментів



Заготовка корпусів для гармоній

цинкових інструментів (зараз переважно обслуговує Вукалошівку устаткуванням музінструментів);

фортеп'яновий (ремонт роялів та піаніно для клубів, шкіл й інш.).

Окремо треба відзначити, що музпромісвідділ аараз виробляє нові оркестрові гармоніки за системою зав. школи В. Комаренка, які мають увійти до складів т. зв. оркестр народних інструментів і дати нові тембри. З цих гармонік можна буде складати й самостійні оркестри.

В надії, що творча ініціатива керівників і учбових органів та Комітету сприяє, підтримує громадськість, в короткі терміни перетворити за допомогою Оксирпрофесу та НКО 2 Музпрофшколу в Музично-педагогічну з музпромісвідділом профшколи і з найбільшій час аудиторний фронт одержать ойже добре озброєне пововнення.

Досвід цієї музпрофшколи треба поширити по інших школах.

В. Я.

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ КВАРТЕТ ім. ВІЛЬЙОМА В ЛЕНІНГРАДІ

Широко працюючи маси РСФРР мало обізнані з величезними культурними досягненнями Радянської України й сліше нічого не знають про нашу сучасну музичну творчість, про композиції тощо. А це все тому, що відповідні установи та організації, яким належить цим пілати, жодних заходів не вживають для популяризації справжніх культурних здобутків УСРР. Винадкові короткі гастролі «Думки», театру ім. Франка тощо не лишали серйозного сліду, вони тільки показували, нагадували, що Україна має нову культуру, відміну від старої.

На терені РСФРР де живе близько 8 мільйонів українців, ще й досі нема культурних високо-мистецьких українських закладів, за те з безліч різних культурних ансамблів, колективів, що просто шкодять і провокують українську культуру. Крім того, руські хори також співають українських пісень (слухат дуже хочається в українській музиці), то на жаль і підбір і виконання не прийняті й не можуть нас задовольнити.

В музичних колах особливо Ленінграду, де української музичної творчості почуваться хоча-додок, якесь упевдження: «що, мовляв, може бути пущеного з Назарету?». Щоб не бути голодосним, наведу факти з роботи Державного українського квартету ім. Вільйома.

Коли квартал прибув до Ленінграду і мав дати кілька концертів української камерної музики, то Софія і тат денні «літчі» дуже «раділи» не робити таких дурниць: нікому ваші композиції не відомі, ніхто не буде слухати вашої музики, набридне собі гірше і взагалі, коли, мовляв, хочете, щоб не «провалитися» й мати успіх, грайте австрійських та руських класиків. Та Вільйо-мич, що поставив собі за мету популяризувати, пропагувати, втілювати українську радян-

ську музичну культуру в маси, не послухавшись «доброзичливих шептунів» і таки дав два відкриті концерти в залі Філармонії та Академічної капелі, апрограми між іншим повні квартету Лятошинського та Костенка.

Зовсім ніяких поставлень до роботи квартету робітники, червонофлотці, червоноармійці та студенти, перед якими він виступав по клубах, бузніках культурі, касарнях, ВМФ'ах тощо. Всього відвізмісці програвли 25 концертів, обслуговували 50 тисяч слухачів. У день МОДР'у у відвізмісній академії було їх 4½ тисячі. Демонстрували таких композиторів: Козичий, Лятошинський, Костенко, Яновський, Ліозвський, Богатирів, Клебів, Новосадський, Данквич, Овчаренко, Ю. Фомченко і ін. Слід відзначити дуже потрібні появлення програм директором квартету Г. Ланд-Фридом, які з одного боку, допомагають слухачам сприймати окладну камерну музику, а з другого, популяризують українських композиторів та їхню творчість.

Взагалі концерти пройшли з великим успіхом, улаштуванались культурноходи, винесли по-базання, щоб квартал завітав йще, а преса просто зазначала, що за 13 в. великої революції уперне робітники в себе мали цисти слухати в такому високому мистецькому виконанні камерну музику і познайомитися з музичною творчістю України. Квартет виїхав до БССР і Ленінград знову лишився в руках тих, що охороняють свої старі, реакційні фортеці, не допускаючи до трудящих мас сучасну музичну національних республік.

На нашу думку слід би було ГУкрпромісвідділу ГМузнамсаму планово виробляти високі культурних оцінок на терен РСФРР.

Андрій Іркі

7 РОКІВ РОБОТИ ХОРУ ГАДЯЦЬКОГО ПЕДТЕХНІКУМУ

Хор Гадяцького педтехнікуму існує з часу відкриття педкурсів (1912 р.), перетворених згодом (1925 р.) у педтехнікум. Склад хору щороку міняється, але завдяки впевненій й планово скерованій праці він кожного року поширює й художньо опрацьовує свій репертуар, завжди роблячи наголос на свідомість виконання, ідеологічну витриманість репертуару та поступове піднесення рівня культури хористів.

Вже з 1926 року хор бере в свої руки ініціативу й організацію концертних виступів не тільки в м. Гадячому, по клубках, а й переносить свою працю на села, провадячи культпоходи в інші сусідні райони. Не проходить жодного революційного чи то громадського свята без участі студ. хору. Праця з хором провадиться в окремі вечірні години (по 2 двогодинні співанки на тиждень). З 1923 р. ведеться хорова книга, в якій фіксується не тільки склад та репертуар хору, але й зміст усіх концертних виступів. Улаштовано в 1923 р. і на 20-VI 30 року до 150 концертів; у 1923-24—15 концертів; 1924-25—22, 1925-26—24, 1926-27—33, 1927-28—

25, 1928-29—22 і за останній 1929-30 р.—31 концерт.

Вивчено понад 100 творів різних композиторів: Лисенка (15), Стеценка (10), Леонтовича (18), Степового (10), Кошиця (4), Козницького (7), Верховинця (6), Вериківського (5), Ліодкевича (2), Демуцького (6), Попадича (4), Костеня, Яцинича, Верьовки, Толстякова та Богусла-ського по 2. Є пісні й Шумана („Цигани“), Шуберта („Мірошник“), Вебера („Хор мисливців“). Революційних до 30 та народньо-художніх до 50 пісень. Крім того, в репертуар входить до 15 солоспівів та дуетів.

Крім студіювання музлітератури, у завдання хору входить підготування до самостійної праці майбутніх учителів—організаторів шкільних та робітничо-селянських хорів, щоб дати їм хоч елементарну кваліфікацію. З метою культурного впливу на музичне життя м. Гадячого й району влаштовується концертні виступи й поза педтехнікумом: у робітлюбі, комсомолі, кінотеатрі, санаторії та на селах не тільки свого, а й інших районів.

Дієз



На фото: хор у залі для занять. В другому ряді—керівник т. Дегтярів.

НА МІСЦЯХ

ЦЕРКОВНИКІВ ВИЧИСТИЛИ.

Вже два роки йде про клуб ім. Леніна співочий гурток з 45 чоловік, здебільшого дорослих робітників та студентів. Тяжко спочатку було працювати. В гуртку були неполадки, тріщини. Одна група гуртківців хотіла одного керівника, а друга іншого, і тільки, коли правління клубу вирішило цю справу, атмосфера в гуртку розрядилася. Працював гурток тричі на тиждень, обслуговував різні компанії та революційні свята. Все ціло гарало. Коли до Понасової прийшла газета «Зоря», дуже допомогла вона в роботі гуртка. Керівник казав їй: «Мій-середі-радіоу» в гуртківцями про сучасне музичне мистецтво, казала здала шефство над гуртком і пообіцяла допомогти в роботі гуртка особистою допомогою. Робота гуртка налагоджувалася, але гурток мав одну велику хвилю, що її підірвала роботу і гуртка й клубу. Справа в тому, що в гуртку брали участь церковники. Тому, коли під великий клуб провадив авторегістраційний вентр, то гурток виступати не міг, бо краще співати... співати... в церкві. Виступ гуртка зрівняв, про це забачили партійні й професійні організації. Правління клубу співочий гурток розпустило й організувало новий, шляхом втягнення до гуртка робітників з виробництва. Це дуже оздоровило гурток.

Крім обслуговування революційних свят та кампаній гурток робить виступи й на села. В зв'язку з весільною поєдиною кампанією та колективізацією, гурток виступав у велике село Троїцьке, де його концерт дуже подобався селянам і допоміг агітації за колективізацію.

Репертуар гуртка складається здебільшого з сучасних революційних і побутових пісень.

Через деякі зацікавлені гуртка зараз є більше виступи дорослих робітників та працівників білизни часу ліквідації муз. неписьменності.

Клименко

Кобзарські гуртки в с. Пархомівці (Харків. окр.) — Кобза ніколи не була найбільше прав громадянства й позитивна широко розповсюджувалася по Україні. Заснувався і в Пархомівці гурток кобзарів при робітничій цукроварні. Виступали пісні на слух та виступали в своєму селі та по сусідніх районних центрах (Охтирка, Котельва, Красний Кут), де мали значний успіх, а в 1929 року склали іспити при Харківському муз. інституті й, узявши дозволу від НКД, вийшли на Доблес для обслуговування робітників. Пархомівці знов явилися без гуртка, але наспівня вже було закладено в грунт і дало вожди. Зараз організувався новий гурток з 6 чоловік. Кобзи зробили в Рететівці на Полтавщині, грають за київською системою, розвиваються на 3 партії. Репертуар великий з революційних, історичних та побутових пісень, є кілька гумористичних побутових пісень. Гурток набуває великої популярності в околиць селах, але підтримки з боку громадських організацій абсолютно не має.

І. М.

Від редакції.

В репертуарі гуртка хоч і є чимало добрих революційних пісень, та однак пісні історичні надто переважують. Це неприпустимо. Треба будувати нове життя, а не милуватися з старого. А в цьому гурток і хвилює: немає в репертуарі пісень про колективізацію, про трактор, немає виробничих пісень й инш. Треба сучасним кобзарям стати агітаторами за соціалістичне будівництво й культуру, адже колишні кобзари були в свій час агітаторами за інт. реси козацтва. Отже, радимо надіслати в репертуар нам на прогляд ти доповнення (зокрема тексти пісень).

Музгурток при трибульській сільбуді (Прогур. окр.) заснувався самотужки. Хлопець з нашого села Василь Данилюк узяв трохи грошей на балалайку й інш. інструменти, зібрав сам собі балалайку й навчив свого товариша, тоя другого, а тоя третього. Дістали мандолину, скрипку, гітару, а погали, переймаючи один від одного, навчилися грати самотужки без ніяких керівників, а та підручилися.

У 1929-му році гурток уже виступав на вечірках у сільбуді. Нині в гуртку 10 музик, хоч і не великих фахівців своєї справи, а все ж багатьох, бо скрашують вони наше сільське життя і допомагають сільбудові у його політосвітській роботі.

С. Осауленко

Від редакції:

В репертуарі гуртка є твори Гр. Давидовського. Радимо якнайкорше скласти загальні збори гуртка, на яких зачитати статті про «Давидовщину», подані в «Муз.-Мас». № 1/2 1930 р. (стор. 4.—19), проаналізувати ідеологічно-художню вартість творів Гр. Давидовського що є в репертуарі гуртка, і вистісти відповідну до аналізу ухвалу. Список творів Давидовського, що їх співає гурток, просимо надіслати разом з протоколом і ухвалами зборів.

«Церковщина» — рідна сестра «Давидовщини». Отже, виключивши церковників, будьте ідеологічно послідовні.

РОМЕНСЬКИЙ ХОР ЗАЛІЗНИЧНИКІВ.

В січні місяці а ініціатива правління клубу залізничників ст. Ромни заснувався хорівий гурток. Очолює він 75 чол., переважно робітників залізничні та членів їхніх родин. До складу гуртка увійшли й червоноармійці 21 стр. полку. Робота гуртка йде добре; збори гуртка затвердили положення та правила внутрішнього розпорядку, вибрали бюро гуртка та виробили план праці. В першу чергу звернуто увагу на підвищення музично-культурного рівня гуртка. Відбуваються лекції по лікмузвещу та по інших питаннях, зв'язаних з завданнями хору гуртка; лекції читає керівник. За планом праці проводиться кампанія за переплату журналу «Музика-Масам», вистрій вже взяли участь 12 членів гуртка.

В. Терещенко

Від редакції:

Просимо надіслати план праці порядку денного нашої кампанії.

БІБЛІОГРАФІЯ НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МУЗИКИ

В. Костенко. Практичний підручник елементарної теорії музики. ДНУ. Харків. 1930 р. 48 стор., ціна 70 коп.

Задавши назву автор визначає, чому «елементарної теорії музики» або особливо робітничкої й селянської, що краще часті-густо сміються адоміти знання з музичної науки, потрібні мінімум музично-теоретичних відомостей у популярному й світовому вжитку».

Задавши єдиний автор визначає такі: «дати ної теорії музики або тракують про такі музичні питання, що не являють для повсякденного музиканта безпосереднього інтересу й знання, або хвилюють на непопулярність та незрозумілість викладу»—автор сподівається, що його підручник «...допоможе молодим музикантам подолати перешкоди елементарної теорії музики і, таким чином, покладе певну цеглину музичної культури».

Покрасний задум! Популярних бо книжок з теорії музики дивно немає. Але одного залуму мало. Очевидно треба й ще чогось. Надмірно бо сталість та популяризація дуже часто або вульгаризація питання, або хвилюють на непопулярність та незрозумілість, проти чого повстає автор, сам роблячи ту саму помилку.

Наприклад, на стор. 9 читаємо: «на рис. 15 подані півзв., що дорівнюють протяжності таким нотам: а—цільнот; або цілому тактові, б—половинній ноті або півтактові»...

Хіба ціла нота є «такт» є повніша різноманітні? Сам же автор каже трішки далі, що такти обв'язані у 2, 4, 3, 8 та інш.

На стор. 6: «Ритм—повинні збірне й визначає все, що стосується до протяжності тону та співвідношення частот протяжності поміж собою. Для визначення відношної протяжності тону являють особливий знак, що зветься нотою».

Невже це «популярно й зрозуміло»? Гадки, що назвати, бо сказати, що ритм визначає «все, що стосується»—це нічого не сказати.

На стор. 9: «Звуковий перехідок поміж двома тонами (звуками) зветься інтервалом»... «Якби було переносити горішній тон на октаву вище, то з простих інтервалів утворюється складні: до-до-октава, що відповідає прями»... «Основними будуть чисті та великі інтервали, а відтінками—малі, зменшені й збільшені... зменшений інтервал менший від чистого на півтону» (а як зменшена терція?)

Тут перш за все абсолютно неправильно визначено поняття інтервалу. Слово «перехідок» являється власне, перегорлоку, между між чимось. А між двома звуками ніякої межі, єдиного, не-

має. Далі: заходить ніби октава складний інтервал, хоч це також неправильно. Нарешті, ще й чому каже поміж інтервалів на основі та відтінку? Коли терція «ре-фа» велика, то цілком інтервалу?

На стор. 23: «Зв'язаність звучати не повсім добродібно та ніби вимагають певного поступу до переходу в консонанс. Цей перехід являється розв'язанням дисонансів»... «Загальним правилом розв'язання є те, що тони повинні йти плавно»... А через кілька рядків знаходимо то «мала секунда розв'язується ще в малу сексту»... ідемо одного голосу на кварту, а другого—на секунду.

Ще гірше справа з кварту. На стор. 25 секунда розв'язується в кварту,—виходить, що кварту до консонансу, а на стор. 26—«чиста кварта розв'язується у велику або малу терцію»,—отже ж, кварта—дисонанс.

На стор. 27: «Підом зветься розвиток музичного ухилу з одного бузьяного початкового тону гаму». Зрозуміється такого визначення я б, принаймні, заперечував.

Тепер відносно самого матеріалу, що подається. Невже тепер, коли музична творчість уже повсім збудує про квітале коло споріднень, коли на збірні вже зводно лоні музично-теоретичні системи, треба так докладно зупинятися на цьому ж таки «квіттовому колі», на порятковій діалі та безмілі.

Невже автор також широко переконаний, що основних звуків в октаві тільки 7, а решта побічні?

Щодо системи розміщення матеріалу, то тут—старі доми без найменшої критики.

Можна б це торкнутися транспозиції, увідних тонів (вермахів та низьких), медіант тощо, але й сказаного досить.

Отже з усього тільки про медіани викладено популярно й зрозуміло, хоч не дуже й повно.

Мова книжки також хвилює на «христички» (стор. 7).

Термінологія не скряє удала, а головню не погоджена з Термінологічною Сесією Інституту Мовознавства.

Якщо книжка претендує бути приступною й зрозумілою, то ціна її є безперечно незрозуміла малоприступна для кешені широкого споживача. А.

А. Яншинов — Техника смычка. Руководство для выработки штрихов. Издание Музсектора ГИЗ'а РСФСР. Москва. 1930 г., 69 стр. цена 76 коп.

На великій жалі, ми маємо занадто малу кількість книжок про техніку гри на скрипці. Ті, що бажають працювати в галузі скрипового мистецтва, примушені безпосередньо звертатися до педагогів скрипачів, щоб одержати від них навіть елементарні відомості, потрібні для удосконалення скрипової техніки. Але педагогія на глобальній периферії зовсім немає, проте охочих учитися там є багато, особливо в останні часи, коли трудящі верстви активно приєдналися до освоєння культури.

Отже, книжка Янішкіна повинна принести велику користь скрипачам-самоукам. У передмові Янішкінов вірно говорить про відсутність таких початкових шкіл для скрипки, в яких можна було навчатися володіння смичком, в яких «спіє» виробити той чи інший штрих. Тому книжка розглядає питання виключно техніки смичка.

Навірна постановка правої руки гальмує удосконалення гри на скрипці більше, ніж неввірна постановка лівої руки, бо ми, зласоно кажучи, граємо на скрипці правою рукою, а ліва є допоміжна. Отже, автор дає не тільки пояснення про кожний штрих, але й, так би мовити, «психологію смичка» зумівши це психологію смичка виловити так, що читач легко уявляє собі, як треба працювати над правою рукою.

В розділі «Техніка смичка» він говорить про те, що молоді скрипачі учні головним чином звертають увагу на техніку лівої руки і тому часто трапляються такі випадки, що скрипач не може виконувати якоїсь певної речі тільки через те, що в цій речі є декілька тактів статого або спикато—штрихи, якими скрипач не володіє.

Про штрих детально сказано так ясно, що учень може легко його уявити без допомоги вчителя. Особливо докладно і адало говориться в книжці про сполучення смичків, від якого залежить великий широкий тон. Далі висвітлюються штрихи статого, маргеле, спикато та інші. В кінці наведено власні приклади враз видатних скрипачів Крейцера, Фіоріальо, Роді та інші.

Книжка дуже цінна; однак вона ступає через відсутність уявки правої руки з лівою, адже техніка правої руки залежить до деякої міри від лівої. В другому виданні автором не надано б піддати виправити цю тубу.

Книжку видано дуже гарно і ціна вельми низька.

В. Дикий

М. ВЛАДИМИРОВ. Руководство по инструментовке для духового оркестра. Музгосиздат РСФСР, 1930 р., 1 крб.

Видання цієї книжки є дуже відродженням життя у роботі радянських муз. видавництва. За 13 років розгорненої масової музичної роботи це є перша сироба поповнити знання керівників навчальних самодіяльних гуртків духових інструментів, керівників, які в перекладі своїй більшості не мають музичної освіти.

Книжку написано досить зрозуміло, з орієнтацією на керівника «середняка», однак, для зрозуміння її потрібно, як це зазначив у передмові й сам автор, деякі знання в теорії музики та гармонії.

Складено книжечку за звітливою схемою підручників з оркестровки: 1) інструментознавство 2) оркестрування.

Перший розділ пояснює загальні ознаки і характеристики духових та ударних інструментів, їхні технічні можливості, діалекти та аплікатуру. Другий розділ розглядає питання сполучення інструментів. Наприкінці дано партитури приклади оркестрування на «смілий» та на мішаний склад духової оркестри.

Автор книжки добрий знавець духової оркестри з великим практичним досвідом, отже, можна хити багато, щоб з цією книжкою обзавівся кожен керівник духової оркестри.

Б. К.

„БІБЛІОТЕКА ДУХОВОЇ ОРКЕСТРИ“

ДВУ (1930 р.).

Клубні духові оркестри відчувають зараз велику потребу в художньому репертуарі. Ясно, що цей репертуар повинен бути приступний для виконання гуртками, які не мають професійної технічної підготовки. Нових видань для духової оркестри ДВУ виступило за весь час дуже мало; щодо кількості видань, то ГИЗ РСФСР зробив значно більше, хоча, одверто кажучи, з якої репертуару там справа стоїть не зовсім гаразд.

Отже, останні видання ДВУ.

Зі'їс, що ми їх зараз розглядатимемо, майже всі потребують участі в оркестрі дерев'яні труби, якої по клубних гуртках часто бракує. Таких чином, це вже є мінусом рецензованих видань. З погляду художнього п'єси задовольняють, проте з боку вигол щодо техніки гри, деякі потребують значної технічної підготовки, завдяки для гуртківців. Це теж доцільно уможливити поширення даних видань.

1) Барвінський В. «Концертний марш». Оркеструван. А. Вадиміров. Ціна 1 крб.

Цей твір знавчий уже читачам нашого журналу, бо був видрукований додатком до № 3/4-23 р. «М.-М.» в розкладці на цинкову оркестру. Твір з технічного боку не важкий, проте, складніший з ритмічного. Оркестровку зроблено добре. Популяризація цим виданням творчості зах.-українського автора в широкій роб.-сел. масах Рад. України безперечно бажана.

2) Драненко Г. «Вулиця» (Музичний малюнок). Ціна 1 крб. 40 коп.

Твір побудовано на темі укр. нар. пісні в Київщині. «Ов.» і не стаєся хрепятий баранку та танкові «Козак». Першу тему подано виразно і оброблено просто. Після проведення другої теми автор прагне зробити сполучення обох тем, подавши другу тему вже в мінорі, але гармонічне оформлення цього місця слід вважати за не дуже явля, бо трапляються деякі трохи неграбні гармонії. Твір закінчується проведенням другої теми, вже в своєму першому вигляді в маленькій кодою. З технічного боку п'єса потребує досить доброї оркестри.

3) Мейтус Ю.—«Сюїта з укр. пісень». Частина IV (Фінал). Орк. Г. Драненко. Ціна 1 крб. 35 коп.

Цікавий твір, побудований на сучасних гармоніях, але важкий: поперше, для духової оркестри важкувата тональність (у «В» інструменти у ключі з дізис), по-друге, твір важкий з технічного боку і потребує доброї оркестри повного складу. Переклад з симфонічної оркестри зроблено добре.

1) Барвінський В.—«Думка». Орк. А. Владімірова. Ціна 50 коп.

Легка п'єса, що складається з двох частин, з яких друга трохи живіша від першої. П'єсу побудовано на темі укр. нар. пісні «Ой, видаю я на гірничку».

3-6) Драненко Г.—«Танок» та «Мазурка» (2 п'єси). Ціна 60 та 50 к.

Дуже легкі п'єси, приступні навіть малолітнім гурткам. Побудовано на нар. піснях. Зроблені дуже просто й гарно.

Як уже було зауважено, клубні гуртки мають дуже мало дерев'яних інструментів і току в партитурах обов'язково треба писати корнетів і в. який міг би виконувати парні дерев'яних. Далі, треба упорядкувати розподіл інструментів в партитурі, бо наприклад, в одній партитурі зальти пишеться вище валторни, у другій—нижче, що утруднює читання партитури. Надалі, треба ревізувати Музсектору ДВУ друкувати репертуар для духової оркестри, приступний і малокваліфікованим оркестрам (а також друкувати погологіки),—це збільшить попит на нові видання, бо досі знаних, клубні камодіальні гуртки не можуть використовувати через їх складність.

Тепер—іще зауваження. Розглянені тут видання зроблено уже ніби в розрахунок на гуртки. А раз так, то чом не доведено справу до кінця, —чом не подано приміток чи уваг до кожної п'єси про форму твору, про композитора, про що б ми пристосувати партитуру для виконання меншим складом, про те до якого тематичного кінцету радиться п'єсу виконувати тощо? Адже часто-густо в нотах зазначається вільною ціла сторінка паперу,—отже і нерационально витрачається папір і не надається дуже потрібних указівок.

Нарешті, ніби дрібниця, але дуже характерна для муз. сектора ДВУ, а саме: на останній сторінці нот завжди друкується об'ява про нові видання. І от тут окрізь натрапляємо на передрук встарілих об'яв, що лише дурять голову читачеві, а не сприяють поширенню нот. Наприклад, через шістнадцять років після видання опери «Хваско Англібер» зустрінемо об'яву, що опера «отується» або «друкується» і так з 50% назав, що є в об'яві. Такий погляд є вже не непогляд, а просто шкідливе розпартування музсектора, бо це являє пернапелатте. І у цього ДВУ ніхто на це не зверне увагу. А є навіть спеціальний відділ реклами й пропаганди.

Б. Кожевніков.

НОВІ СОЛЬОСПІВИ

(Видання КМП, 1930 р.)

Твори, що їх рецензуємо, слід віднести до тих зразків ліричного «романсу», які у великому числі залишалися нам від років передреволюційних. Галузь ліричного романсу (пісні) досить часу й після Жовтневої революції збере-

гла всі свої найхарактерніші дореволюційні риси і на превелику силу та з запізненням революційні композитори починають однововодити цю «цитадель» буржуазної ідеології, намагаються знайти зміст та засоби оформлення цієї пісні, відповідні до потреб нової пролетарської аудиторії, прокладають шляхи для утворення пролетарської ліричної пісні. Отже, складну проблему ліричного романсу й до цього часу далеко не так можна вважати за розв'язану. Ми, як на Україні, так і в цілому РСР фактично не маємо ще цінної з художнього й цілком певної з ідеологічного боку продукції, хоч окремі спроби (на жаль частіше невдачі) все ж є. Тому й сьогодні видавництва друкують ті твори для голосу з ф.-п., що їх слід віднести до творів дореволюційної доби в розумінні так часу написання, як і загального настановлення. Цілком зрозуміло, що не всі видані останніми роками в цій галузі твори заслуговують на серйозну увагу виконавця й можуть бути використані на радянській естраді: часто-густо друкуються романси, які мають салонний характер, циганський пошиб, нездорову еротичу, містичні настрої, безвольне сніглиння і т. д. (ми не торкаємося питання про романс так званого «легкого жанру», який має свої власні «прелести»). Отже, з ліричним романсом у нас негаразд і рад іскрий громадськості, критиці та репертуарним органам доведеться ще куди як попрацювати, щоб мати продукцію дійсно сучасну, а не ту, що відкидає нас на десятик чи на два роки назад і прищеплює ідеологію явно ворожо робітничій класі, що переможно буде соціалізм.

Л. Ревуцький. «Де ті слова», для голосу в супроводі ф.-п. Сп. О. Олеся, ціна 30 коп., 1 арк., текст укр. і руськ.

Цей твір можна вважати за зразок музичного виявлення настроїв революційної настроєної інтелігенції часів революційної завірюхи. Похмурий (майже жалієвий) характер першої частини романсу знімається енергійним заклинком людини, що знову почуває свої сили. Через цей романс зворушує в слухачеві настрої піднесення.

Романс цей є твір камерного типу, розрахований на кваліфікованого виконавця (співака та піаніста) і на слухача, який в достатній мірі підготовлений до сприйняття складних музичних творів. Вокальна партія, яка бездоганно побудована щодо декламації й переважно розташована в середньому регістрі, не дає будь-яких яскравих мелодичних ліній й являє собою окремі фрази, що з тематичного боку мало зв'язані, але логічно непогано впливають одна з другою. Цікавіша партія ф.-п., що наприкінці романсу захоплює головне місце.

Безумовно, це ранній твір Ревуцького (вказано ор. 7 № 1), тому рис яскравої оригінальності, так властивих цьому найцікавішому композиторові, тут ми ще не бачимо. Неважко помітити деякий вплив Вагнера (гармонічна тканина перших 8 тактів), хоч і сприймається композитором цей вплив через призму найкращих зразків російської музичної культури (в середній частині можна побачити вплив Чайковського і навіть Скрибіна—перша фраза та кінець романсу). Всеж у романсі ясна наявність глибини, щирості і майстерства—саме тих рис, які роблять всі твори Л. Ревуцького інтересні

ми з боку задуму, органічно цілими та художньо певними.

Руський текст не скрізь бездоганний; наприклад: «І друзі варті, лиш жалю, зцінили ржаві ланцюги» перекладено так: «друзья, трусливые в бою, лишь будят звуки кандалов» або «І встаю. Вернулися сили, роки» перекладено: «и я встаю, на бой вновь призван роком».

В 10-му такті є друкарська помилка: в першій руші потрібно в середині такту сі-бемар. В решті видання чисте й ретельне.

Рад. ієвський — Вірші Т. Шевченка для сопрана з фортепіано.

Написані воли автором ще сімнадцятого року й мало спільного мають з тим Радзівевським, що ми його знаємо тепер, як автора багатьох часових пісень, що увійшли до шкільних, комсомольських та червоноармійських збірок ревісень та інших революційних творів.

Тематикою (беремо на увагу так текст, як і музику) ці твори тісно зв'язані з дереволуційною українською піснюю, яка переважно відбивала селянські настрої, настрої українського селянства, що зазнавало гніт економічної та національної залежності. Звідси та журба, ті жалі, що ми чуємо їх у піснях самітньої жінки, яка надто гостро почувала на собі тягар економічних і побутових стосунків дереволуційного села («Не шебече соловейко» з «Тополі»); та «Ой, одна я, одна». Третя пісня «Ой стрічку до стрічки» теж малює побутову картину із жіночого життя колишнього села, але тут характер музики веселий, головна тема танкова, не без запалу.

Всі три пісні зрештою автором цікаво, в них використано можливість голосу й фортепіано, хоча партії й не складні, а в піснях «Ой, одна я, одна» і «Ой стрічку до стрічки» вокальна партія зовсім проста. Супровід у пісні «Ой, одна я, одна» трошки одноманітний; автор занадто педантично стежить за голосоведінням і майже весь час обмежується чотирьогослосним складом, через що фортепіанова партія втрачає інструментальний характер і нагадує більше хораний малюнок (або партію фісгармонії). На першій долі 33 такту супровід звучить зовсім пусто. Фортепіанова партія в «Не шебече соловейко» значно цікавіша. Гармонічна мова цієї пісні теж багато відрізняється від гармонії «Ой, одна я, одна», особливо в середній частині, де автор використовує цілотної гаму (правда, остання не зовсім в характері всієї пісні й місцями складає з інтонаційного боку). В супроводі до пісні «Ой, стрічку» нешкливо звучить пасаж, який підноситься автором ступенями хроматичної гами (фортепіановий вступ і середина речі). Дуже дотепний з гармонічного боку кінець у цій останній пісні.

Без сумніву ці три твори Радзівевського знайдуть собі виконавця і в наші дні і, не зважаючи на застарілий у значній мірі зміст, легко сприйматимуться широкою аудиторією, бо всі вони, як це вже було показано нами, близькі до тематики народної пісні.

М. Тіц.

НОВІ ХОРОВІ ТВОРИ

«Дубинівська» В. Золотарьова. Видання К. М. П. Київ. 1930 р., ціна 45 коп., текст укр. і руськ.

Зрештою «Дубинівську» для мішаного хору з супроводом фортепіано (супровід обов'язковий). Хорові партії дуже прості й зручні для виконання (крім баса, де в 13-17 тактах витримано високо м); супровід енергійного характеру, побудований на яскравій ритмічній фігурі. Друга частина «Дубинівська» (останній 3 куплет) написана в мажорі, що надає бадьорий, життєрадісний характер цьому твору.

Можна всяко рекомендувати цей хор для виконання по клубних та інших хорових гуртках (II ступ. трудности).

М. Тіц

МУЗИЧНІ ЗИДАННЯ-аа, МУЗЫКА-МАССАМ (№ № 44 90, ГИЗ РСФСР)

а) для голосу з ф.-п. (12 №№-рів):
Давиденко — «Письмо» (руськ. й україн. текст), Коваль — «Пастушок Петя», Шуберт — «Бодрасть», Рахманінов — «Полюбила я на печель свою», Калининков — «На старом кургане», Гречанинов — «Рассветали в поле цветники», Рубинштейн — «Азра», б) «Баллада», Римский-Корсаков — а) «Звонче жаворонка пень», б) «Ария Любавы», Чайковский — а) «Колыбельная песня в бурю», б) «Песенка школьного учителя» (з оп. «Черевички»).
б) Для фортепіано (23 №№-ри)
«Замучен тяжелой неволей» й «Солнце всходит и заходит» (обробка Чембарди й Шехтера), Белый — «Траурный марш», Давиденко — «Частушки» й «Две чеченские мелодии», Моцарт — «Рондо в турецком стиле», Бетховен — а) «Екссеза», б) «Соната № 14, ч. 1», в) «Аллегretto из VII симфонии», Мендельсон-Бартоль — «Венецианская баркаролла», Шуман — а) «Охотничья песня», б) «Всадник», в) «Бука» й «Песня итальянских моряков», Шуберт — а) «Скерцо», б) «Немецкие танцы», Шопен — а) «Мазурка» (оп. 68, № 2), б) «Две прелюдии» (b еп, в) «10-й вальс», г) «Полонез» (A-dur), Рамо — «Тамбурин», Григ — «Две норвежские песни», Рахманінов — «Зил-ти», «Итальянская полька», Лядов — «Музыкальная табакерка», Чайковский — а) «Баркаролла», б) «Осенняя песня».

в) Для мандоліни, скрипки або 4-струнної домри (12 №№-рів):

«Четыре национальных мелодии» (запис Фракчева), «Три народных мелодии» (переклад Александрова), «Интернационал» й «Варшавянка» (переклад Александрова), Моцарт — «Менуэт», Шуберт — а) «Военный марш № 3, б) «З вальса и 3 екссеза», Шопен — «Мазурка» (оп. 17, № 1), Машковский — «Испанский танец № 2, Григ — «Писток из альбома», «Халлинг» й «Крестьянская песня», Глинка — «Танцы из оп. «Руслан и Людмила», Чайковский — «Ноктюрн» й «Отрывок из «Итальянского каприччио», Римский-Корсаков — «Песня Любавы» й «Яр-мель» (из оп. «Царская невеста»).

Зазначені видання щодо технічного вигляду стоять трохи вище, ніж перша серія (№№ 1-43). Немає прикрих друкарських помилок і неохайного редакційного оброблення, що

1) 1 1/2 арк., ціна 45 коп.

2) 1 арк., ціна 30 коп.

3) 1 1/2 арк., ціна 45 коп.

так були помітні раніш. Трохи краще стоїть і справа ідеологічного добору речей. Проте, коли тут немає особливих ляпсусів, то все ж загальний рівень ще не може цілком задовольнити.

Зокрема, зазначене твердження стосується зразків класичної літератури. Як правило, ці зразки не є кращі з творчості будьякого композитора й не відзначаються оптимістичним і співзвучним нашою часу характером. Причому, той же Бетґевен репрезентується творами, що не дають належного уявлення про найбільш цінні і близькі пролетарізові емоції цього співця молододі тоді класи—буржуа. Або для репрезентації Чайковського не взято менш зялених речей, ніж „Баркаролла“ й „Осенняя песнь“. Подібних прикладів чимало.

Отже, в галузі використання класичної музичної спадщини це не зовсім намагає правильні шляхи. Т-во „Музика-Масам“ щодо цього ще йде переважно старими стежками, культивуючи музику „популярного“ ґатунку, що найбільш прищепилася серед дилетантських інтелігентських кол. З виданої т-вом „М.-М.“ літератури не видно, щоб т-во підходило з нового, марксистського боку до творчості класичних композиторів, критично знайомлюючи робітництво з високою музичною культурою буржуазії.

Сучасну революційну творчість репрезентується творами руських пролетарських композиторів—Ковалів, Давиденка, Белого, Шехтера й Чемберджі. На жаль, доводиться констатувати, що загальний ідеологічний мистецький рівень речей цих композиторів, виданих т-вом „М.-М.“, в другій серії (№№ 43-50)—не досить високий. Насамперед, зміст творів неактуальний і ніяк не відбиває сучасних завдань соціалістичного будівництва (боротьба за виконання промфінпланів, ліквідація проривів тощо). Крім цього, в зазначених речах годі шукати бадьорого, оптимістичного характеру, що свідчив би про переможну ходу пролетаріату. В них переважали або народницькі мотиви (Коваль—„Пастушок Петя“, „Пісня дівушки“ й „Джигитовка“) або жалібні настрої („Письмо“ Давиденка).

Формально-технічний рівень зазначених творів теж невеликою мірою може задовольнити. Кидається в вічі нестиглість музичного викладу, примітивність техніки, нестатист мистецьких переконань протягом навіть одного твору тощо. Останнє особливо помітно. Композитор (зокрема, Давиденко) може поруч зовсім простих ба навіть архаїчних звучань уживати часом ніяк незрозумілі й нелогічні гострі звучання і навіпки.

Переходячи до окремих творів, можна зупинитися насамперед на революційній пісні „Замучен тяжелой неволей“ (для ф.-п.). Коротенька пісня, що її редагували аж два автори (Чемберджі та Шехтер), яскраво свідчить, як іноді важко „популяризувати“ зовсім простий і відомий всім твір. Починаючись діатонічним двоголоссям, ця пісня далі набуває нелогічно хроматичного характеру і досить складних акор-

дів, щоб у кінці перейти в той же примітивно-пісенний діатонічний вид, як і спочатку. Також гармонізовано і другу пісню („Солнце всходит и заходит“—Шехтера). Останній, очевидно, прагне подати її найбільш пристойно для малокаліфікованого виконавця, але даремно накопичує зайві труднощі (октави, низький регістр тощо).

„Частушка“, „Пісня дівушки“ і „Джигитовка“ Давиденка (для ф.-п.) настільки різні обробкою речі, що не йдеться віри тому, що вони належать одному автору. Гармонізація „Пісні дівушки“—щось середнє поміж „д“ місцевим пением та німецькими різдвяними гімнами в дуже малій мірі може відповісти фольклорові чеченського народу. „Частушку“ значно краще зроблено, зокрема, в частині розв'язання гармонічної проблеми, крім чужої дернацького кінця. „Джигитовка“—річ більш менш прийнятна, хоча стиль її не фортепіановий.

„Письмо“ того ж таки автора (для співу) знов свідчить про творчі суперечності композитора,—зокрема, щодо звукопобудови,—і нестиглість музичного викладу. Загальний характер пісні—в душі колишніх „душещипальних“ міщанських побутових пісень, що вже докладно проаналізовано в рецензії в № 10-11 1929 р. „М.-М.“.

Технічно значно вище стоїть пісня „Пастушок Петя“ Ковалів, з виразно-селянськими впливами. У композитора потрохи визначається свій, шлюком оригінальний мистецький напрям (у розумінні користування властивими йому засобами). Проте, де-не-де все ж відчуваються решиди художньої нестиглість.

„Траурний марш“ Белого технічно більш менш може задовольнити середнього робітника-виконавця (м живою трохи складна й плутана ритміка, що є взагалі хвибою, аластиву Белому, зокрема в масових його піснях,—буд деякою перешкодою щодо цього). Дана річ скоріш вільна імпровізація на мелодію „В жертву пали“, ніж оригінальна композиція.

Отже, ми вже констатували деякі досягнення в виданні т-ва „М.-М.“ Але вони стосуються переважно технічного боку. Справа ж ідеологічного добору й досі ще не розв'язана. Зокрема, але стоїть питання про створення продукції, що могла б безпосередньо відгукуватися на певні проблеми сучасності й, отже, допомогти соці. будівництву. Рецензувати творчість пролетарських композиторів у дуже малій мірі може стати до цього в приглад. Отже, видання подібної муз. літератури, про яку яскраво пролетарськими настановленими й технічно-грамотної—є чергове завдання т-ва „М.-М.“ Цим останнє активно допомогло соціалістичному будівництву Країни Рад.

Нарешті, слід зазначити, що ця серія істотно менше розрахована на маси, а орієнтується на інтелігентного виконавця (твори для співу з ф.-п. для фортепіано, скрипки) і лиш чверть вида може використати робітничі чи селянські (твори для мандоліни або домри).

В. К.

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Микола Коляда—один з талановитіших молодих композиторів. Син незаможника з с. Березівки, Рмен. окр., нар. 1907 р.; нині є студент останнього курсу Харків. муз.-драм. інституту. Написав: 2 нар. пісні для ф.-п., квінтет і 2 фуґи для струн квартету, хори, романси, квінтет та тріо на укр. народні теми, скрипкову сонату, сюїту для симфонічного оркестру, варіації й 2 пісні для скрипки на укр. нар. теми, а також укр. муз. комедію „Гавриліяда“ (текст Бондар-ука).

М. Коляда—член АПМУ. Текст його пісні „За жай“—такий:

Щоб косити буйне жито,
Щоб пшеницю добру жати.
Не шкодуйте юні сили
У походи за врожай.

Розорем порослі межі,
Збільшимо сушілий клин
Гучна пісня колективу,
У степи розлогі лий.

Не шкодуйте юні сили
У походи за врожай,—
Як настане тепле літо,
Будем жито буйне жати.

2. Порфир Батюк—сучасний композитор, лектор тонавального мистецтва—народився 1884 р. 8-III. Музичну освіту достав у Петербурзі із званням диригента та вчителя співу й теорії музики. З 1912 року працює на Україні, тоді ж почав і компанувати музику. Написав понад 40 хорових творів, видрукованих по журналах „Селянський гудини“, „Сільський Театр“, „Музика-Масам“ а виданих ДВУ. Крім того склав музичну хрестоматію для школи, шкільну збірку „Червоні дятла“ та збірку „Фортепіанові дитячі пісески“.

П. Батюк—член ВУТОРМу.
3. Леонид Лісовський—сучасний композитор, член харківської композиторської майстерні ВУТОРМу,—закінчив Петербурзьку консерваторію у проф. М. Соловйова, Л. Лісовський—автор багатьох симфонічних, камерних, оперних, фортепіанових та вокальних творів, що нині виконуються на Україні; кантату Л. Лісовського премійовано на музичному конкурсі з нагоди 10-тиріччя Ковтня.

4. Михайло Тіс—сучасний композитор, народився 8-III-1898 р. в Ленінграді, з 1913 р. проживає на Україні. 1924 р. закінчив Харківський муз.-драм. інститут по класях фортепіанової гри й теорії композиції. Науку композиції проходив під

кер. проф. Акимова, Рославця й Богатирьова, а також М'яковського й Танєєва, а науку ф.-п. гри у проф. Луценка. З 1924 р. М. Тіс викладає муз. теоретичні дисципліни в Харк. муз.-драм. інституті. Список творів: 2 сонати для ф.-п. (видані ГИЗ'ом), струнний квартет, симфонічна поема, кілька романсів, низка ф.-п. п'єс, хори й чимало масових революційних пісень. Член ВУТОРМу.

Текст (П. Горбенка) пісні М. Тіса „Всі—на прорива“ такий:

Чуєш тривожний сурми,
Шляють нам із центру наказ:
„Шахти Донбасу в недузі,
Збільши-но темпи, Донбасі!“
Гей, обізвалися села
Сотнями тисяч бійців:
„Хто відстає так ганебно?
Хто на прориві засів?“

„Станьмо всі в лави ударних,
Вдармо кайлом з усіх сил,—
Всі на шахтарську недугу,
Всі на Донбаський прорив!“
Хай не радіє Пілсудський,
Хай не радють пани,—
Вистачить сил наших дужих
Вирвати з корнем прорив“.

Ми молоді та завзяті,
Втоми ніхто з нас не знає.
Глибше до серця Донбасу!
Вугілля більш „на гора“!
Гроном заліза і сталі
В груди проривної—бий!
Більше країні металю,
Вугілля, вугілля рий!

5. Про автора сольоспіву „Розправа“—Михайла Вериківського—дивись в „Увагах до нотних додатків“ у „М.-М.“ № 4 1930 року.

6. Василь Сماعيلі—народився 21-II-1901 р. в м. Вознесенському на Херсонщині. Сучасний композитор. Закінчив Київський муз.-драм. інститут по курсу композиції у проф. Золотарьова. Зараз він є декан і викладач диригентського відділу інституту.

Член Київської композиторської майстерні ВУТОРМу. Написав такі музичні твори: 1) для хору — „Чотири комсомольські пісні Заходу“, „Весна“, „Пісня незаможників“ та романси: „Чого мені тяжко“ (слова Шевченка), „Чи ще співать“ (М. Фальківського), „Рондо“ (для 2 фортепіано), „Урочистий марш“ (для дух. оркестри) та симфонію.

Поправки.

1. В додаткові до № 4 в пісні А. Лебедінця „Червоноарми“ пропущено присвяту: „Присягаючи найкращішому провідникові революційної пісні в частинках Червоної Армії Є. М. Богачову“.

2. У тексті пісні „Тракторист оре лани“ треба зробити такі поправки: в 3-му рядковій 2-го куплету замість „зганяня“ треба „заглиблює“, в 1-му рядковій 3-го куплету замість „краще“ треба „креше“, в 3-му рядк. 4-го купл. замість „аж“—„гей!“, замість „земля“—„рілля“.

3. В тому ж № 4 „М.-М.“ в „Увагах до нотних додатків“ неправильно указано ім'я композитора Лебедінця,—треба „Антін“, а не „Андрій“.

4. В додаткові до цього № в пісні „На току“ треба поставити знаки: а) діз—у 41-му такті „ри ноті“ „фа“, б) бекр—у 45-му й 54-му при ноті „мі“, в 42-му такті в тенора перша чвертка крапкою не „ре“, а „мі-бекр“; в 5-му з кінця такті в басові не „соль“, а „фа“.

дклогія: Т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ—В. Вясотинський.
Заст. редактора—П. Козицький. Представник культосвітсектору ВУРС—Н. Потанник, відповідальний секретар—Ю. Ткаченко.

Д Е Р ...
ВИДАВНИЦІ
У К Р А Ї Н

ВИЙШЛИ ДРУКОМ І ПОСТУПИЛИ В ПРОД Н О Т И:

ЗБІРНИК АСОЦІАЦІ РЕВОЛЮЦІЙНИХ КОМПО-
ЗИТОРІВ УКРАЇНИ — „ПІСНІ БУДІВНИЦТВА“

РАДЯНСЬКИЙ ПІСЕННИК. 15, стор.,
40 коп., 1930 р.

КЛЕБАНОВ Д.—КОЛИСКОВА (для скрипки й форте-
піяна) 3 стор., 35 коп., 1930 р.

КОЛЯДА, М.—ВАРІАЦІЇ (для скрипки й фортепіа-
на). 11 стор., 1 крб., 1930 р.

КОЛЯДА, М.—СКЕРЦО (для скрипки й фортепіяна).
7 стор., 60 коп., 1930 р.

КОСТЕНКО, В.—УКРАЇНЬСЬКА ТЕМА З ВАРІАЦІЯМИ
(для скрипки) й фортепіяна.
5 стор., 40 к., 1930 р.

МЕЙТУС, Ю.—„ОЙ У ПОЛІ, ПОЛІ КОРЧОМКА
СТОЯЛА“. Козацька пісня.
7 стор., 80 коп., 1930 р.

МЕНТУС, Ю.—„ОЙ ДА ТИ, КАЛИНУШКА“. Рекрут-
ська пісня. 5 стор., 35 к., 1930 р.

Ці ноти можна придбати по всіх книгарнях ДВУ та
кооперативних. Надсилайте замовлення на такі ад-
реси: Харків, вул. Першого травня 17, поштовий від-
діл ДВУ; Київ, вул. Воровського 29,
поштовий відділ ДВУ; Одеса, вул.
Ласалія 33, поштовий відділ ДВУ;
Дніпропетровське, проспект К. Мар-
кса 49, поштовий відділ ДВУ